

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española I
(Lengua Española y Teoría Literaria)



**UN MODELO DE PROSA EN RAMÓN MARÍA DEL
VALLE-INCLÁN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Emilio Pastor Platero

Bajo la dirección del doctor

José Antonio Mayoral Ramírez

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-360-7

© Emilio Pastor Platero, 1993

Emilio Pastor Platero

UN MODELO DE PROSA EN RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN.

Director: Dr. José Antonio Mayoral y Ramírez,
Profesor Titular de Universidad.

Departamento de Filología Española I
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1993

A mis padres y mi
hermana.

D'ailleurs, je ne sais trop ce qu'est une "influence"; à mon sens, ce qui se transmet, ce ne sont pas des "idées", mais des "langages", c'est-à-dire des formes que l'on peut remplir différemment.

Roland Barthes.

(...) any serious study of literature soon shows that the real difference between the original and the imitative poet is simply that the former is more profoundly imitative.

Northrop Frye.

(...) digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntaran por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no hay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar.

F. Sánchez de las Brozas.

AGRADECIMIENTOS.

Este trabajo ha sido posible gracias a la amabilidad, el interés y la paciencia de diversas personas. La Universidad Complutense de Madrid por medio de la concesión de una beca predoctoral nos permitió trabajar en "el mejor de los mundos posibles". A D. Fernando Lázaro Carreter le debemos la sugerencia sobre el tema de trabajo y sabias observaciones. La deuda contraída con el director de este trabajo, D. José Antonio Mayoral, es de todo punto impagable, pues con su estímulo y apoyo constantes esta investigación se pudo llevar a cabo, a pesar de innumerables momentos de desconsuelo y desazón. D. José López Rubio brindó, de forma constante, libros, su amistad y su excelente "mala memoria". Mis padres, Emilio y Juliana, dieron muestra, una vez más, de una paciencia y de un apoyo ilimitados. Mi hermana, Pilar, además de todo lo dicho, me ayudó de manera fundamental en el mecanografiado y en la impresión final de este trabajo. Silvia, Cristina, Amelia, Laura, Angeles y Norberto, aportaron, siempre, interés y el placer de su compañía. Y, en fin, debemos agradecimiento eterno a todos mis amigos, por aguantar, con un estoicismo digno de mejor causa, los cambios de humor y los enojos más repentinos. En especial, me gustaría recordar aquí a Jorge Ferrer, a Oscar de Julián y a Marisa Guerrero.

INDICE.

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION	15
PRIMERA PARTE: ADJETIVACION	23
1. Introducción	25
2. Modificación de un sustantivo por un adjetivo .	27
2. 1. Valores generales	27
2. 2. Adjetivación que modifica a una frase nominal del tipo <u>de</u> N	33
2. 3. Con + (A) N (A)	39
2. 4. La adjetivación como marca introductora del discurso directo de un personaje ...	43
2. 4. 1. Adjetivación término de la preposición <u>con</u>	43
2. 4. 2. Otras fórmulas	47
2. 5. La adjetivación como base de juegos rítmicos y fónicos	49
3. Acumulación de adjetivos en el SN	57
3. 1. Acumulación de adjetivos en posición postnominal	57
3. 1. 1. Valores generales	57
3. 1. 2. Adjetivación en posición postnominal en una frase nominal del tipo N <u>de</u> N	70
3. 1. 3. Adjetivación en posición postnominal a un N término de la preposición <u>con</u>	79
3. 1. 4. Adjetivación en posición postnominal como marca de introducción del discurso directo de un personaje	85
3. 1. 5. La adjetivación en posición postnominal como base de juegos rítmicos y fónicos	99
3. 2. Acumulación de adjetivos en posición prenominal	114
3. 2. 1. Valores generales	114
3. 2. 2. Adjetivación en posición prenominal en una frase nominal del tipo N <u>de</u> N	119
3. 2. 3. Adjetivación en posición prenominal de un N término de la preposición <u>con</u>	123
3. 3. Acumulación de adjetivos en posición prenominal y postnominal	127
3. 3. 1. Valores generales	127

3. 3. 2. Adjetivación en posición prenominal y postnominal en una frase nominal del tipo N <u>de</u> N	134
3. 3. 3. Adjetivación en posición prenominal y postnominal a un N término de la preposición <u>con</u>	137
3. 3. 4. Juegos rítmicos y fónicos producidos por la adjetivación en posición prenominal y postnominal	138
4. Adjetivación incidental	145
4. 1. Introducción	145
4. 2. Adjetivación incidental en posición final	148
4. 3. Adjetivación incidental en el interior de la oración	171
4. 4. Adjetivación incidental en posición inicial absoluta	195
5. El adjetivo predicativo	207
5. 1. Valores generales	207
5. 2. El adjetivo predicativo como marca introductora del discurso directo de un personaje	216
5. 3. Juegos rítmicos y fónicos obtenidos por medio de la adjetivación predicativa	221
6. Complementos adjetivales	227
6. 1. Introducción	227
6. 2. Adjetivo + O de relativo	227
6. 3. Adjetivo + comparación	231
7. Valores semánticos de algunas series adjetivales	239
7. 1. Introducción	239
7. 2. <u>Viejo</u> y sus variantes	239
7. 3. Adjetivos referidos a la religión	243
7. 4. Adjetivación calificadora del "gran señor"	247
7. 5. Adjetivos que aluden a aspectos culturales	248
7. 6. <u>Vago</u>	252
7. 7. Adjetivo por complemento con <u>de</u>	254
SEGUNDA PARTE: COMPARACION	259
1. Introducción	261
2. Comparación introducida por <u>como</u>	263

2. 1. Comparación con <u>como</u> referida a aspectos corporales	263
2. 2. Comparación introducida por <u>como</u> que expresa referencias culturales.	
2. 2. 1. Referencias artísticas	285
2. 2. 2. Referencias literarias	291
2. 3. Comparación introducida por <u>como</u> que alude a aspectos relacionados con lo religioso	300
2. 4. Comparación introducida por <u>como</u> referida al mundo aristocrático	313
2. 5. Comparación introducida por <u>como</u> para calificar el discurso directo de un personaje	320
3. Comparación introducida por <u>como si</u>	331
3. 1. Introducción	331
3. 2. Comparación introducida por <u>como si</u> para destacar sensaciones	333
3. 3. Comparación introducida por <u>como si</u> para resaltar aspectos religiosos	336
3. 4. Comparación introducida por <u>como si</u> para referir al mundo aristocrático	340
3. 5. Comparación introducida por <u>como si</u> para introducir el discurso directo de un personaje	341
4. Comparación introducida por otras partículas comparativas	347
4. 1. Introducción	347
4. 2. Comparación introducida por otras partículas referida a aspectos corporales	348
4. 3. Comparación introducida por otras partículas que contiene alusiones culturales	352
4. 4. Comparación introducida por otras partículas que refiere al mundo de lo religioso	354
4. 5. Comparación introducida por otras partículas que alude al mundo aristocrático	356
5. Comparación verbal	359
5. 1. Introducción	359
5. 2. Comparación verbal referida a aspectos corporales	361
5. 3. Comparación verbal que contiene referencias culturales	368
5. 4. Comparación verbal que alude al mundo de lo religioso	374

5. 5. Comparación verbal que alude al mundo aristocrático	379
5. 6. Comparación verbal introductora del discurso directo de un personaje ...	381
TERCERA PARTE: ESTRUCTURA DE LA PROSA	385
1. Introducción	387
2. Bimembraciones	391
2. 1. Introducción	391
2. 2. Bimembraciones perfectas	392
2. 3. Bimembraciones imperfectas	415
3. Trimembraciones	423
3. 1. Introducción	423
3. 2. Trimembraciones perfectas	424
3. 3. Trimembraciones imperfectas	442
4. Plurimembraciones y series	453
4. 1. Introducción	453
4. 2. Plurimembraciones y series perfectas ...	454
4. 3. Plurimembraciones y series imperfectas .	467
5. Combinaciones de pluralidades binarias y ternarias	483
5. 1. Introducción	483
5. 2. Combinaciones de varias bimembraciones en la frase	484
5. 3. Bimembraciones en las que cada miembro está formado por otra bimembración	492
5. 4. El último miembro de una bimembración selecciona, a su vez, otra bimembración	496
5. 5. Combinación de series trimembres	499
5. 6. Combinación de series bimembres y trimembres	503
6. Correlaciones	511
6. 1. Introducción	511
6. 2. Correlación por distribución bimembre ..	511
6. 3. Correlación de distribución bimembre en la que cada miembro que la forma es una serie de tres o más elementos	518
6. 4. Correlaciones por distribución mayor de dos miembros	523
6. 5. Casos especiales	529
7. La deixis y sus valores evocativos	533
7. 1. Introducción	533
7. 2. Ese/el + N (cualidad) de N (personaje) ..	534
7. 3. Ese + N de N (no personaje)	541

	<u>Pág.</u>
7. 4. Ese/el + N de N + O de relativo	543
7. 5. Ese/el + N + O de relativo	548
7. 6. Ese/el + N + participio concertado	558
8. Usos metafóricos expresados por la frase nominal N de N	563
8. 1. Introducción	563
8. 2. N (deverbal o postverbal) de N (concreto)	565
8. 3. N (concreto) de N (concreto)	572
8. 3. 1. N (concreto) de N (concreto) referido a objetos	572
8. 3. 2. N (concreto) de N (concreto) referido a un ser humano	576
8. 3. 3. N (concreto) de N (concreto) para destacar color .	582
8. 4. N (concreto) de N (abstracto)	588
8. 5. N (abstracto) de N (concreto/abstracto) .	594
9. Amplificación por medio de la repetición léxica	603
9. 1. Introducción	603
9. 2. El sustantivo repetido no está actualizado	606
9. 3. El sustantivo repetido está actualizado por un artículo indeterminado	608
9. 4. El sustantivo repetido está actualizado por un artículo determinado	612
9. 5. El sustantivo repetido está actualizado por un posesivo o un demostrativo	615
9. 6. Otros casos	616
CONCLUSIONES	621
NOTAS	627
BIBLIOGRAFIA	681

INTRODUCCION.

INTRODUCCION

Combinaron las formas, pero ninguno las creó. La observación es vieja y solamente la saco a memoria para hacer más claro mi pensamiento y llegar a decir cómo algo semejante acontece con las palabras. El poeta las combina, las ensambla y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas nunca.

La lámpara maravillosa, pp. 31-32.

El presente trabajo es el resultado de una investigación que pretende inscribirse en el ámbito de la Teoría de la Literatura, y, en especial, en el de la Teoría del Lenguaje Literario o de la Poética Lingüística. En concreto, se concibe como un estudio sobre la creación en prosa de D. Ramón del Valle-Inclán, desde una perspectiva estrictamente lingüística y formal¹ de dichos textos, con una atención preferente a los procedimientos constructivos que, por su carácter recurrente, pueden dar cuenta de lo específico del quehacer literario del autor. Esta investigación se centra en una descripción de las propiedades lingüístico-formales más destacables que se manifiestan de forma iterable en los textos de Valle, por lo que prescindiremos de cualquier intento de análisis interpretativo, tan proclive, en ocasiones, a especulaciones subjetivas del más variado tipo².

La bibliografía acerca de la figura y la obra de Valle ha crecido y crece en gran número de títulos, sin embargo son relativamente pocos los trabajos que afrontan el estudio de los mecanismos lingüísticos empleados por el autor³. En este sentido, se han utilizado los tópicos más desoladores para etiquetar su escritura ("impresionista", "preciosista", "decadente", "esperpéntica", o, simplemente, "original" o "genial"), sin que en ningún caso estas afirmaciones, y otras del mismo tenor que se podrían sumar a las citadas y que son tan gratuitas como las mismas, estén acompañadas de análisis minuciosos que nos hagan percibir en qué consiste, por ejemplo, la presunta originalidad o

genialidad de Valle-Inclán. Los pocos estudios consagrados al estudio lingüístico y formal de las obras de D. Ramón suelen tratar fundamentalmente sobre la gran riqueza léxica de su obra⁴. Ahora bien, son casi inexistentes los dedicados a otros mecanismos lingüísticos⁵ (rítmicos, sintácticos, semánticos) presentes en la obra de Valle-Inclán y que, sin duda, le singularizan dentro de la literatura española. De ahí que nuestra intención primordial al elaborar este trabajo haya sido la de paliar, en la medida de nuestras posibilidades, este vacío, aun a sabiendas de que son necesarias muchas monografías para completarlo con la minuciosidad que merece.

Nuestro planteamiento no se ha ceñido a la simple descripción de unos datos, sino que hemos intentado, además de resaltar la literariedad en la obra de Valle, estudiar los diversos valores de poeticidad⁶ detectables en la misma. Lo que nos ha obligado, por una parte, a tratar de la evolución de los diversos "rasgos de estilo" en la prosa del autor gallego, con la intención de verificar si pueden establecerse o no las diversas etapas señaladas por bastantes críticos, que, por otra parte, no siempre coinciden entre sí. Nuestro propósito ha sido investigar no tanto la existencia de una evolución temática, sino si es posible hablar de "etapas" en la obra de Valle-Inclán en virtud de la utilización de recursos lingüístico-formales diferenciados. Es decir, si puede hablarse de diseños formales distintos, lo que garantizaría el postular con mayor fundamento la existencia de las mencionadas "etapas"⁷.

En segundo lugar, hemos intentado indagar en el origen y el porqué de estos procedimientos, lo que nos ha llevado a la necesidad de confrontar algunos de los rasgos de estilo de Valle-Inclán con el de diversos autores con los que se le ha relacionado, como, por ejemplo, J. K. Huysmans, Barbey D'Aurevilly, G. D'Annunzio o R. Darío. Para llevar a cabo tal intento, hemos elegido uno de los considerados como de mayor importancia en la formación de su prosa. Nos referimos, en concreto, al novelista

portugués del siglo XIX, José María Eça de Queiroz (1845-1900). Sin embargo, no hemos intentado un estudio basado en conceptos que se dan por superados como "influencia" o "fuente" tal como fueron planteados por J. Casares en Crítica profana⁸. Nuestro planteamiento (de ahí las citas de R. Barthes, N. Frye y El Brocense que encabezan nuestro trabajo) se va a centrar en las relaciones de carácter intertextual⁹, o, si se prefiere, las estructuras mnemónicas¹⁰ detectables en la escritura de ambos personajes. Este es el motivo de que el título elegido para este trabajo sea Un modelo de prosa en Ramón María del Valle-Inclán y no El modelo de prosa en Ramón María del Valle-Inclán. Es decir, nuestra intención ha sido enfrentar dos lenguajes, dos sistemas formales, con la finalidad de estudiar que construcciones lingüísticas y formales son comunes y específicas en la obra de ambos autores y cómo Valle-Inclán las transforma, las convierte en creación peculiar suya, hecho que será fundamental en la prosa española posterior, sin llegar a pensar, naturalmente, que los "rasgos de estilo" de Eça sean los únicos, los fundamentales, aunque sí importantes, en la configuración de la escritura valleinclaniana. No estamos muy alejados del concepto clásico de la imitatio como punto de capital importancia en la creación literaria¹¹.

La descripción de la mayor parte de los fenómenos que han sido objeto de análisis ha seguido las propuestas de otros autores que nos han parecido más interesantes y efectivas en relación con los mismos. Por otro lado, en la ordenación de las partes y de los capítulos, hemos tenido en cuenta el grado de particularidad y especificidad que pueden presentar los diversos procedimientos artísticos en la configuración de los textos y, por otra, el carácter incluyente de unos fenómenos en otros.

La primera parte de nuestro estudio está dedicada a los fenómenos de adjetivación en ambos autores. Para ello hemos distinguido las diversas posiciones en que aparecen ordenados los epítetos, con una atención especial a la variante funcional del

denominado adjetivo incidental, rasgo característico de la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán. También hemos atendido el estudio de diversos complementos que acompañan a los adjetivos en la frase, con una atención especial en las oraciones de relativo y en las comparaciones, el valor significativo de diversas series adjetivales características de la escritura de ambos autores, y los variados fenómenos rítmicos y fónicos que se pueden detectar en el empleo de la adjetivación.

En la segunda parte del trabajo se estudian diferentes mecanismos amplificativos realizados por medio del símil o comparación. Para el análisis hemos distinguido cuatro grandes grupos, en razón de la partícula que introduce la comparación, y de la mayor frecuencia de aparición: como, como si, otras partículas y comparación verbal (parecer, semejar, etc.). Dentro de cada apartado los diversos ejemplos se agrupan en virtud de las isotopías a las que se refiere el símil (ámbito religioso, cultural, aristocrático, etc.).

En la última parte se estudian diversos fenómenos de lo que algunos autores denominan la "estructura de la prosa" de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, entendiendo bajo este marbete las diversas pluralidades de elementos homogéneos que se pueden detectar de modo recurrente, desde un triple punto de vista: sintáctico, semántico y rítmico. Esta parte se subdivide en apartados dedicados a bimetraciones, trimetraciones, pluralidades y series, combinación de pluralidades y correlaciones, y se hace, además, una incidencia especial en un tipo de uso metafórico particular, considerado como "rasgo de estilo" propio de la "prosa impresionista", cuyo mecanismo de expresión peculiar es un Sintagma Nominal del tipo N de N. En último lugar, se estudia un mecanismo amplificativo, también peculiar y recurrente, que consiste en la repetición de una palabra, por lo general un sustantivo, en construcciones apositivas.

En cuanto al corpus empleado, queremos advertir que, al

interesarnos sobre todo el origen de la creación de la prosa valleinclaniana hemos despojado con gran minuciosidad sus primeras obras en prosa¹²: Femeninas, Epitalamio, Sonata de Otoño, Sonata de Estío, Sonata de Primavera, Flor de Santidad, Sonata de Invierno. Las obras posteriores están representadas por la primera de las que componen el ciclo de La guerra carlista (Los cruzados de la Causa), Tirano Banderas, y La Corte de los Milagros, primera obra de la serie de El Ruedo Ibérico¹³. En cuanto a las obras de Eça de Queiroz, además de los ejemplos aducidos en E. Guerra da Cal (1954), hemos trabajado con los textos originales de O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, A Relíquia - estas tres novelas, como es sabido, fueron traducidas por Valle-Inclán a principios de siglo¹⁴-, Os Maias, y A Ilustre Casa de Ramires¹⁵.

No queremos concluir esta breve introducción sin reiterar una vez más que este trabajo es eminentemente descriptivo, y que fijamos nuestra atención de forma exclusiva en las construcciones lingüísticas y formales, que de manera recurrente aparecen en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, con la intención de cotejar qué tienen de común, para poder afirmar con relativa certeza cuál es la verdadera originalidad del autor gallego en la creación de la prosa contemporánea. Sabemos bien que esta perspectiva lingüística es parcial y limitada, pero es una manera segura y bastante objetiva de estudiar la literatura, sin caer en la subjetividad, en el uso de los textos como pretexto, cuando no en la divagación más o menos brillante.

Por otra parte, queremos señalar que hemos intentado ser bastante generosos en la documentación de los fenómenos estudiados, pues, si, como reza la máxima escolástica, entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem, habrá que convenir en que, en trabajos de esta índole, entia sunt multiplicanda propter necessitatem. Es decir, nuestra intención ha sido siempre la de documentar cada fenómeno con el mayor número de ejemplos posible, con lo que además de la exhaustividad necesaria para la explicación de cualquier fenómeno, se puede percibir, en bastantes ocasiones,

en qué consiste la evolución formal en la prosa de Valle-Inclán, a partir de unos esquemas lingüísticos dados.

No quisiera terminar esta "introducción" sin recordar una vez más mi más profundo agradecimiento al director de este trabajo, el profesor D. José Antonio Mayoral, sin cuyo esfuerzo, ánimo y paciencia este trabajo ocuparía un lugar preeminente en mis sueños más amenazadores.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE VALLE-INCLAN UTILIZADAS EN EL
TRABAJO¹⁶

F: Femeninas (1895)

Ep: Epitalamio (1987)

SO: Sonata de Otoño (1902)

SE: Sonata de Estío (1903)

SI: Sonata de Primavera (1904)

FS: Flor de Santidad. Historia milenaria (1904)

SP: Sonata de Invierno (1905)

LCC: Los Cruzados de la Causa (1907)

TB: Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente (1926)

LCM: La Corte de los Milagros (1927)

PRIMERA PARTE:
ADJETIVACION.

1. INTRODUCCION.

En todos los trabajos que tratan de la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz nunca ha faltado la referencia a la adjetivación¹ como rasgo de estilo destacable en la creación de ambos autores. Precisamente, en ella parece residir uno de sus medios de mayor creación personal, tal vez el más flexible y rico de todos los instrumentos lingüísticos utilizados por ambos.

En este capítulo utilizaremos el concepto de epíteto, como término casi sinónimo de adjetivo, en el mismo sentido en que lo hace G. Sobejano (1955), aunque introduciremos algunas variantes. Así pues, siguiendo, entre otros a D. Ynduráin (1971) y a R. Lapesa (1975a), llamaremos epíteto a cualquier adjetivo cuya función sea la de comunicar al lector el sentimiento, el tono o la intención del autor, independientemente de su funcionamiento como comunicador de sentido.

Utilizaremos la posición del adjetivo sólo como una manera de organizar el corpus, puesto que, a pesar del gran número de trabajos dedicados estudiar este problema², es frecuente, al analizar los ejemplos de ambos autores que no se cumplan las restricciones propuestas en dichos estudios³.

Por lo tanto, en este capítulo distinguiremos entre la presencia de uno o más adjetivos que califican al sustantivo, y, en el caso de la pluriadjetivación, entre adjetivos antepuestos, pospuestos y colocados en torno al nombre, pero sólo como una manera de ordenar el corpus de textos que manejamos. Estudiaremos también el uso de la adjetivación incidental y del adjetivo predicativo en ambos autores. Y, además, trataremos de algunos complementos que acompañan a los epítetos (en especial, comparaciones y oraciones de relativo)

y de los valores semánticos de algunas series adjetivales recurrentes en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán.

Dentro de cada apartado seguiremos el siguiente esquema: en primer lugar, valores generales de cada tipo de adjetivación; el valor de los epítetos en dos construcciones sintácticas favoritas de ambos autores - Nombre (N) de Nombre (N) y con + Adjetivo(A) Nombre Adjetivo (A)-; después, especialmente en los casos en que el adjetivo es pospuesto respecto al sustantivo al que califica, el empleo de la adjetivación como marca introductora del discurso directo en el texto, para terminar con los diversos efectos rítmicos que se producen a partir de la relación establecida entre adjetivo(s) y sustantivo.

2. MODIFICACION DE UN SUSTANTIVO POR UN ADJETIVO.

2. 1. Valores generales.

Se ha señalado como una de la fórmulas favoritas de Eça de Queiroz en el uso de un adjetivo que califica a un sustantivo la que se basa en un contraste: nombre concreto, calificado por un adjetivo con significado abstracto, o viceversa, independientemente de la posición del epíteto respecto al sustantivo¹. Este cruce significativo de elementos aparece en estructuras lingüísticas desarrolladas de diversas maneras; pero es en la adjetivación donde tiene su manifestación más frecuente.

El adjetivo en Eça de Queiroz actúa con una gran mutabilidad, modifica elementos por medio de la combinación de diversos tropos, codificados en la Retórica tradicional - hipálage, sinécdoque o metonimia-, junto con la alteración del orden de palabras en la oración. E, incluso, actúa referido a conceptos no presentes, o que por medio de esta referencia oblicua modifican el contenido total de la frase.

El proceso más frecuente (combinación de hipálage y sinécdoque) consiste en desplazar un adjetivo que indique alguna cualidad moral, que corresponde al sujeto, y colocarlo como calificativo de un complemento de cosa:

1. a. As tias, fazendo as suas meias sonolentas.
(A Capital, 75)
- b. (...) o Rabecaz, que batia melancólicamente
carambolas solitarias. (A Capital, 76)
- c. (...) sentiamos ranger as camas dos
eclesiásticos, raspar espavorido de
fósforos. (A Correspondência de Fradique)

Mendes, 9)

- d. Todos os dias de jejúm come um peixe austero. (A Correspondência de Fradique Mendes, 240)

En todos estos ejemplos el adjetivo tiene una actuación doble: por una parte modifica directa, pero equívocamente, al nombre al que está adscrito, y por la otra tiene una acción indirecta, pero real y lógica, sobre el elemento, presente o ausente, al que realmente corresponde, relación que el lector se encarga de establecer.

En la prosa de Valle-Inclán también se documenta con frecuencia esta relación entre un adjetivo, bien antepuesto, bien pospuesto, que destaca una cualidad subjetiva de un sustantivo concreto, o viceversa. Este recurso se utiliza, especialmente, cuando el nombre indica una parte del cuerpo, con lo que el adjetivo establece una relación mezcla de hipálage y de sinécdoque:

2. a. Don Carlos tuvo una sonrisa indulgente.
(SI, 131)

b. Yo guardaba un silencio sombrío. (SI, 159)

c. Su boca descolorida parecía sentir una voluptuosidad angustiosa. (SP, 84)

d. Esperaba llenade fe ingenua que la azul inmensidad se rasgase dejándole entrever la Gloria. (FS, 25)

e. Y la niña alzó los ojos inocentes, sonriendo con dulzura. (LCC, 12)

f. Las doctas calvas del moderantismo enrojecen. (LCM, 12)

g. Saltaba irreverente la befa chulona en los desvenciados acentos del pregón. (LCM, 191)

En (2a), (2c), (2e) y (2f), un sustantivo que indica

una parte del cuerpo del personaje, calificado por un adjetivo, señala una cualidad, subjetiva en la mayoría de los casos, pero que es aplicable no sólo a esa parte del físico, sino que, por medio de una hipálage, destaca una característica del estado o de la actitud del personaje en sí. Hipálage que queda reforzada, especialmente en (2a), (2e) y (2f), a través del empleo de una sinécdoque.

En estos ejemplos se tiende a distanciar lo más posible la mención del personaje del Sintagma Nominal en el que aparece la parte del cuerpo con su epíteto en hipálage, y es incluso posible que la mención al personaje no aparezca en la frase -(2c) y (2f)-, con lo que este efecto queda aún más destacado.

En (2b), (2d) y (2g), aunque el adjetivo calificativo sigue destacando alguna cualidad subjetiva aplicable al personaje al que se hace mención en el texto, el sustantivo ya no se refiere a una parte del cuerpo, sino que expresa, una actitud del personaje, un tipo de creencia o una acción determinada², respectivamente. De tal manera que, en estos ejemplos, el adjetivo, además de destacar una cualidad del sustantivo al que califica, une al personaje y a sus actos, al ser aplicable dicho epíteto a ambos.

Este proceso de evocación va a ser llevado por Eça de Queiroz y por Valle-Inclán a mayores grados de enriquecimiento expresivo, al ampliar el adjetivo su radio de acción, y llega a funcionar no sólo sobre el sujeto y el complemento, sino sobre la acción verbal, al ocupar el adjetivo una posición y con una función que en la lengua estándar estaría desarrollada por un adverbio.

Por medio de este recurso, con el que se atribuye al complemento una cierta cualidad que corresponde al estado del sujeto, o a la acción que este realiza, se logra impregnar a

toda la frase de esa cualidad. La finalidad de este proceso es la de destacar a través del adjetivo la impresión dominante en la frase.

En la prosa de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como los siguientes:

3. a. (...) passando o braço concupiscente pela cinta de Adelaide. (O Primo Basílio, 532)
- b. Adélia (...) fumava um cigarro lânguido. (A Relíquia, 22)
- c. (...) batí, tremendo todo, uma argoladinha humilde. (A Relíquia, 52)
- d. (...) todos vinham suplicar, de lábio abjecto. (O Mandarim, 49)
- e. Meu Príncipe vergou a nuca dócil. (A Cidade e as Serras, 119)
- f. (...) pôr mão libidinosa no seio respeitável de D. Josefa (...) (O Conde de Abranhos, 177)

En todos los casos de (3) el énfasis desproporcionado que esta dislocación del adjetivo presta a partes del sujeto, o a objetos de la vida diaria, da a la frase un ambiente distorsionado y caricaturesco, de efecto, cuando menos, irónico.

En la prosa de Valle-Inclán este procedimiento también es frecuente, aunque no suele tener ese matiz de ironía tan constante en la prosa del narrador portugués:

4. a. Yo la contemplé, sintiendo cómo se despertaba la voluptuosa memoria de los sentidos. (SO, 37)
- b. Volvimos a quedar en triste silencio. (SO, 38)
- c. ¡Era el dulce desmayo de sus párpados cuando quería que yo se los besase! (SO, 46)
- d. Aún recuerdo el dulce lamento con que habló en mi oído, (...) (SI, 116)

- e. La monja, clavándome los ojos autoritarios, me dijo: (SI, 158)
- f. [el cordero] (...), ofrecía a los dedos de la pastora el picaresco testuz marcado con una estrella blanca. (FS, 51)

El adjetivo ya no modifica a partes del cuerpo - excepto en (4e) y (4f)-, ni a objetos, sino a sustantivos abstractos³, que pueden expresar algún aspecto sensorial -(4a)-, o alguna actividad subjetiva de un personaje -(4b), (4c), (4d)-. El adjetivo funciona, así, como un verdadero epíteto, en el sentido propuesto por diversos tratadistas⁴: suele ir antepuesto y añade una cualidad o la subraya, sin modificar ni la extensión ni la comprensión del sustantivo. Por lo tanto, en los ejemplos citados en (4), el epíteto aporta una característica que puede aplicarse tanto al personaje, como al complemento en donde, precisamente, aparece el adjetivo, y a la acción que se desarrolla en la oración.

Otro recurso habitual en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán consiste en evitar los adjetivos que pueden definir específicamente al objeto, y buscar aquellos que, por lo amplio de su significado, envuelven al sustantivo, aunque su contenido semántico sobrepase la intención calificativa. La traslación del sentido de estos adjetivos resulta de aplicar epítetos que señalan alguna cualidad subjetiva a sustantivos que expresan alguna entidad concreta e inanimada. En Eça de Queiroz tenemos ejemplos como:

- 5. a. Na rua, a estanqueira chegou-se à porta, vestida de luto, estendendo o seu carão viuvo. (O Primo Basílio, 32)
- b. (...) o meu casto chapéu panamá (...). (A Correspondência de Fradique Mendes, 38)
- c. Lentamente, (...) plapuo a enxerga. E Decerto lhe sentiu uma dureza intransigente. (A Cidade e as Serras, 201)
- d. (...) as longas barbas tenebrosas (...) (A Cidade e as Serras, 245)

en los que hay que efectuar un salto analógico, del que se desprende el paso del sentido moral al físico. Así, por ejemplo, en (5b) y (5d), la utilización de falsos sinónimos adjetivales (casto por blanco, y tenebrosas por negras), aportan, además, una serie de connotaciones que establecen el paso del significado moral al físico, y viceversa. En (5a) a relación establecida entre el sustantivo y el adjetivo, por lo remoto, afectaría a la claridad de la expresión, y, por ese motivo, Eça de Queiroz recurre a otras expresiones -de luto- para facilitar la asociación.

En la prosa de Valle-Inclán, sobre todo en sus primeras obras (especialmente en la prosa de las Sonatas), se encuentran ejemplos similares a los de (5), como pueden considerarse los siguientes:

6. a. Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en vaso de porcelana tenue y blanco. (SO, 26)
- b. Y la pobre Concha me sonreía con aquella ideal sonrisa de enferma. (SO, 60)
- c. Desde el salón distinguíase el jardín, inmóvil bajo la luna, que envolvía en pálida claridad la cima mustia de los cipreses (...) (SP, 59)
- d. La Madre Abadesa levantó sus manos albas tras las rejas del locutorio: (LCC, 103)
- e. El general, marido complaciente, dictó un bando de farrucas retóricas y extremó ternezas conyugales (...) (LCM, 13)

El uso del adjetivo añade otro haz isotópico⁵ al texto. En (6a), el adjetivo sepulcral añade al texto la idea de muerte de la amada, uno de los ejes temáticos de la acción en SO⁶; idea que queda destacada en (6b), al introducir un matiz de satanismo con el adjetivo ideal. Lo mismo ocurre en el resto de los casos: en (6c), los dos epítetos aportan dos isotopías, una

la de color -pálida-, constante en las Sonatas, y la otra la idea de decrepitud en personajes, ambientes, etc., señalada por el adjetivo mustia. En (6e), el adjetivo farrucas señala el carácter caricaturesco, al aplicar una característica propia del sujeto a una acción suya.

2. 2. Adjetivación que modifica a una frase nominal N de N.

En la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán se documentan bastantes ejemplos en que el uso de un epíteto que califica a un sustantivo está en relación con una estructura nominal del tipo Nombre (N) de Nombre(N)', bien sea una construcción nominal atributiva o un Sintagma Preposicional dependiente del Sintagma Nominal.

El adjetivo está empleado siempre para marcar alguna característica subjetiva de un sustantivo objetivo, o viceversa; o bien son epítetos que califican a un objeto con una característica que no le es propia, sino de algún personaje, con lo que el adjetivo está usado de manera traslaticia, por lo general por medio de una hipálage.

En la prosa de Eça Queiroz lo más corriente es que aparezca un adjetivo pospuesto al sustantivo regente, y el Sintagma Preposicional regido no esté calificado por ningún epíteto:

7. a. (...) uma cervejaria filosófica de Alemanha
(...) (A Correspondência de Fradique Mendes, 96)
- b. (...) as lojas loquazes dos barbeiros. (A Correspondência de Fradique Mendes, 103)
- c. (...) as sedas impúdicas de Sheba (...) (A Relíquia, 215)
- d. Gouveia escrevinhava (...) arremessando para o lado jactos melancólicos de saliva.

(O Primo Basílio, 251)

- e. (...) contra a inércia respeitosa do Silvério se quedavam calhados os planos do meu Príncipe. (A Cidade e as Serras, 254)
- f. (...) a erudita nave da biblioteca (...) (A Cidade e as Serras, 15)

El adjetivo aplica al primer sustantivo características propias del Sintagma Nominal regido por de, por medio de la hipálage. Aunque en (7a) y (7d) el proceso es más complejo. En el primer caso, se combinan conjuntamente una hipálage y una sinécdoque, puesto que Alemania no es, en sentido estricto, un país filosófico, sino un país de filósofos, lo que es, evidentemente, distinto. En (7d) un adjetivo como melancólicos, se aplica a un sustantivo como jactos, en donde si bien sigue existiendo hipálage, el sustantivo del que se destaca una característica no es el que está en el Sintagma Preposicional, sino el sujeto de la oración Gouveia.

En estos ejemplos, este tipo de dislocación del adjetivo proyecta la característica destacada a un sustantivo que, por su naturaleza, no la tiene; y, a la vez, tiene una acción indirecta, pero real y lógica, sobre el elemento, presente o ausente, al que realmente corresponde, relación que el lector debe establecer.

En la prosa de Valle-Inclán, también aparecen casos de adjetivos calificativos en estructuras de N de N, pero, al contrario de lo que ocurría en la prosa de Eça de Queiroz, también un adjetivo puede calificar al sustantivo regido:

- 8. a. (...), sentía levantarse en mi alma de aventurero, de hidalgo y de cristiano, el rumor augusto de la Historia. (SE, 108)
- b. Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático: (TB, 37)
- c. Tirano Banderas masculló estudiadas

cláusulas de dómine. (TB, 42)

- d. El Rey sonrió levemente, con una sonrisa de triste indulgencia, que yo nunca había visto en sus labios: (SI, 105)
- e. (...) bajo un sol abrasador que resecaba las maderas y derretía la brea, dimos fondo en aquellas aguas de bruñida plata. (SE, 97)
- f. Venía del fondo tenebrario la voz lamentosa, con amplificación de difusas resonancias. (LCM, 108)

(8a-c) son ejemplos en los que el adjetivo está en el Sintagma Nominal regente. Por el contrario, en (8d-f) el adjetivo aparece en el término de preposición.

En Valle-Inclán es más frecuente que en Eça de Queiroz la anteposición del adjetivo -(8b), (8c), (8d), (8e), (8f)-, y, en estos casos, no es tan abundante que el adjetivo se emplee en sentido traslaticio, sino que, por el contrario, suele funcionar como epithetum constans.

Otro aspecto interesante en la adjetivación en construcciones de este tipo es que un adjetivo puede modificar a cada uno de los sustantivos, con lo que se establecen diversas estructuras de marcado paralelismo⁸. En la prosa de Eça encontramos ejemplos como los siguientes:

- 9. a. (...) crario rio e craro ceú, só me lembravam a Adélia, o homen amargo da capa española, o beijo na orelha perdido para sempre. (A Relíquia, 57)
- b. (...) o môrro ascendia com manchas leprosas de tojo negro (...) (A Relíquia, 230)
- c. (...) um espantoso jaquetão de veludilho amarelo (...) (A Cidade e as Serras, 230)

En estos ejemplos pueden distinguirse dos grupos: 1). El formado por (9a) y (9b), que responde a la estructura NA de

NA; es decir, un bimebración basada en una relación de equivalencia posicional; y 2). El representado en (9c), que tiene la estructura AN de NA, que sería una suerte de estructura especular.

En (9a-c), el adjetivo que modifica al sustantivo regente, aporta un significado subjetivo, y, por contra, el otro señala alguna característica objetiva -en (9b) y (9c), color-.

En la prosa de Valle-Inclán abundan estas construcciones paralelísticas. Veamos en primer lugar aquellas que repiten la estructura observada en (9a) y (9b):

10. a. (...) sus ojos sagaces de clérigo italiano
me indicaban que no debía continuar allí.
(SP, 26)
- b. El estudiante vuelve a la ventana su perfil
lívido de sorpresa dramática. (TB, 106)
- c. Tenía una verde senectud la mueca
humorística de la momia indiana. (TB, 232)

En (10a) se repite la construcción citada en (9): el primer adjetivo -sagaces- destaca una cualidad subjetiva, pero el segundo no. En (10b) y (10c) el adjetivo que indica color no aparece en el Sintagma Preposicional, sino en el Sintagma Nominal regente -(10b)-, o en el objeto directo anterior a esta construcción -(10c)-. En este tipo de construcción también se resalta una parte del cuerpo del personaje (ojos, perfil, mueca), por la nominalización de una construcción atributiva⁹.

En la prosa de Valle-Inclán no sólo se documentan ejemplos que siguen fielmente el esquema que utilizó Eça de Queiroz, sino que también puede aparecer la anteposición del adjetivo, es decir, una construcción del tipo AN de AN:

11. a. Una sonrisa desdeñosa asomó en la
desdentada boca de la linajuda señora. (F,
152)
- b. Ádaga, sujetándole del cuello, miró hacia

el camino en confusa espera de un ideal ventura. (FS, 47)

- c. Eran, sobre el hueco profundo de sombra, oscuros bultos de borroso realce. (TB, 88)

en los que, en (11a) y (11c), el Sintagma Nominal regente señala algún aspecto del físico de los personajes, y una característica objetiva, que, en (11c), se desarrolla en el Sintagma Preposicional.

Mucho más frecuente es que esta construcción aparezca en forma de guiasmo¹⁰. Veamos algunos casos en que la construcción aparece en la forma de AN de NA:

12. a. Yo nunca quise averiguarlo porque siempre tuve como un deber de andante caballería, respetar esos pequeños secretos de los corazones femeninos. (SI, 126)
- b. (...) en aquel momento una mano levantó el majestuoso cortinaje de terciopelo carmesí: (SP, 68)
- c. Hela en pie sobre la banca, apoyada en los hercúleos hombros de un marinero negro. (SE, 106)
- d. (...) con alborozo de voces ligeras: Timbradas risas de infancias alegres poblaron el vano de los corredores. (TB, 133)
- e. La Diplomacia Latino-Americana prolongaba su blando rumor de eses laudatorias, (...) (TB, 208)
- f. (...), en aquellas noches madrileñas, reverdecidas por una juvenil cuadrilla de chulos parásitos, jaques marchosos y aristócratas tronados. (LCM, 54)
- g. Las lunas de los espejuelos brillaban joviales sobre los rubios cahetes de perdiquero británico. (LCM, 213)

También es frecuente, en especial en sus últimas

obras, la construcción inversa, es decir, NA de AN:

13. a. (...) chapurrear el italiano con los mercaderes griegos de rojo fez y fino bigote negro (...) (SE, 95)
- b. (...) la heráldica celestial que sabe la leyenda de los Reyes Magos y los amores ideales de las santas princesas. (FS, 30)
- c. El recamado alón del sombrero revestía de sombra el rostro aguileño de caprinas barbas (TB, 141)
- d. La cara del lechuzo tanía un gesto lacio de cansina resignación. (TB, 149)
- e. El Marqués declinaba los ojos con su mímica huera de personaje conspicuo: (LCM, 190)
- f. Moduló el padre con un tono velado de amargo reproche: (LCM, 213)

La importancia de estas construcciones viene dada porque ocupan la posición final absoluta en casi todos los ejemplos de (12) y (13) -menos (12d) y (13a)- y porque, especialmente en los de (13), el Sintagma Nominal suele destacar alguna parte del cuerpo del personaje, o algún gesto suyo ((12c), (12d), (12g), (13c), (13d), (13e), (13f)).

Es interesante tratar aparte (12f) y (13a) en los que el término de preposición del Sintagma Preposicional está formado por varios Sintagmas Nominales coordinados. En (12f) el esquema NA se repite en los tres Sintagmas Nominales en coordinación, además con un número de sílabas casi igual (6-5-8). En (13a), tal vez por no ocupar posición final absoluta o por pasar de un primer Sintagma Nominal que indica un objeto, al segundo que señala una parte del cuerpo, no se repite la estructura, aunque en ambos Sintagmas Nominales aparece un adjetivo que indica color.

2. 3. Con + (A) N (A).

Otra construcción frecuente en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán es aquella en la que un adjetivo califica a un Sintagma Nominal término de la preposición con. Como ya observó S. Fernández Ramírez¹¹, las estructuras predominantes son con + un + N + A y con + A + N. Ambos esquemas forman grupo fónico y suelen ocupar posición final, con lo que marcan el final de una unidad melódica¹². Son fórmulas que resumen descripciones, y señalan siempre el gesto o la voz de un personaje.

En la prosa de Eça de Queiroz es mucho más frecuente la estructura con un + SA, como lo prueban casos como los siguientes:

14. a. (...) atacou com um pedal solene o Hinoda
Carta. (Os Maias, I, 159)
- b. (...) bati na porta com um punho bestial.
(A Relíquia, 52)
- c. (...) apontando o volume com um dedo
severo. (Contos, 50)
- d. De noite veio-lhe uma grande de feber, con
sonhos espessos. (O Crimen do Padre Amaro,
81)

El adjetivo no califica el gesto, sino por lo general, una parte del cuerpo. Además, también hay que tener presente la ley cuantitativa planteada por S. Fernández Ramírez, según la cual se tiende a posponer el elemento de mayor número de sílabas, en este caso el adjetivo. Los epítetos pospuestos siempre destacan algún aspecto subjetivo, pero no del sustantivo al que modifica, sino del personaje al que pertenece esa parte del cuerpo. En los ejemplos de (14) el adjetivo puede sustituirse con facilidad por un adverbio en -mente. Por medio de este procedimiento, la cualidad que resalta el adjetivo, indirectamente, está aplicada a toda la frase.

En la prosa de Valle-Inclán también es frecuente esta estructura, aunque se debe formular como con (det.) + NA, puesto que no sólo se realiza con un(a) como determinante, sino que, incluso, puede aparecer sin este:

15. a. Con la voz vibrante de cólera y embargada de pena, (...) (SI, 158)
- b. (...), se encorva y salta con furia fantástica fantástica de gato embrujado, (...) (SE, 103)
- c. (...), con gentil aturdimiento, con gozo infantil, porque el día era azul, (...) (SE, 152)
- d. Se levantó, y con los ojos bajos y las mejillas vergonzosas, presentó al mandicante aquel don de su oveja. (FS, 51)
- e. Y el sonoro cántaro cantaba desbordando con alegría campestre bajo la verdeante teja de corcho que aprisionaba y conducía el agua. (FS, 52)
- f. Y jadeante, con los pies descalzos, con los brazos en alto, con la boca trémula, se perdía clamando sus voces a lo largo de los caminos. (FS, 65)
- g. [la hermana lega] (...). Era alta, con el rostro aldeano y el ademán brioso. (LCC, 57)
- h. El Curro se había conmovido con un eco sentimental de copla andaluza. (TB, 195)

El adjetivo además de caracterizar la voz, una parte del cuerpo o algún gesto o ademán, también aparece dentro de construcciones paralelísticas de diversa índole, con abundancia de isosilabismos entre los Sintagmas Nominales que forman la construcción. En (15a) a un mismo sustantivo lo califican dos Sintagmas Adjjetivales coordinados que seleccionan cada uno de ellos un Sintagma Preposicional, y ambas construcciones son heptasílabas. Cada adjetivo resalta una cualidad distinta, pero complementaria en la descripción, del sustantivo al que califican -voz-, cualidad que se realiza plenamente en el

Sintagma Preposicional.

En (15b) y en (15h) el Sintagma Preposicional introducido por con tiene dentro de él otro Sintagma Preposicional con de, y este es una especificación cualitativa del Sintagma Nominal regente. En (15b) los dos miembros de la construcción N de N son pentasílabos y, en el Sintagma Preposicional regido por de existe una asonancia entre sustantivo y adjetivo.

En (15c), (15d), (15f) y (15g) existen diversos casos de paralelismo realizados a partir de la repetición de varios sintagmas con NA. En (15c) la estructura adopta una forma de quiasmo, en la que el primer Sintagma Preposicional tiene como término de preposición una estructura del tipo AN, y la del segundo es NA. Los adjetivos son agudos, con lo cual marcan rítmicamente el principio y el final de esta construcción en quiasmo. En (15d) y (15g), en la coordinación de Sintagmas Nominales términos de la preposición con, el primero de ellos indica una parte del cuerpo, y el segundo, bien por el adjetivo, bien por el Sintagma Nominal constituido, expresa actitud - (15d) - o ademán - (15g) -.

Por último, en (15f) se documenta una trimembración de Sintagmas Preposicionales por la que cada uno de ellos sirve para describir una parte del cuerpo, con una estructura silábica casi idéntica (6-7-6); los términos hexasílabos son los Sintagmas Nominales modificados por un adjetivo calificativo y el constituyente heptasílabo es una locución prepositiva.

La segunda fórmula estudiada por S. Fernández Ramírez, la construcción con + AS, que para dicho gramático es más literaria y artificiosa que la primera, es mucho menos frecuente en la prosa de Eça de Queiroz:

16. a. (...) atribuía a Jacinto, com astuta
candura, todas aquelas invenções do saber.
(A Cidade e as Serras, 66)

- b. Madame Oriol (...) con Erinado riso (...) solenemente a colocou no seio. (A Cidade e as Serras, 83)
- c. (...) perdi a consciência da minha personalidade (...) se me afigurava ser un pedaço de cera, que se derretia, com horrenda delícia, num forno rubro e rugidor. (A Cidade e as Serras, 100)

Al igual que en los citados en (14), los adjetivos destacan alguna cualidad que correspondería, en sentido estricto, al personaje. Y, como señalaba S. Fernández Ramírez¹³, existe la tendencia a anteponer el elemento más largo, en este caso, el adjetivo.

Si en la prosa de Eça de Queiroz esta construcción no es frecuente, todo lo contrario ocurre en la de Valle-Inclán, especialmente en las Sonatas, aunque también esté presente a lo largo de toda su producción:

- 17. a. (...) me miraba sonriendo con amorosa languidez. (SO, 37)
- b. (...), la brumosa llama de aceite iluminaba con temblona claridad la tierra mojada, y los zuecos de los dos aldeanos. (SO, 57)
- c. Las monjas reunidas en el huerto los recibían con amorosa solicitud y les curaban, después de lavarles las heridas con aguas milagrosas. (SI, 157)
- d. Con orgullosa menosprecio se lo dije, (...) (SI, 164)
- e. (...), y con amoroso sobresalto mis ojos volvían a distinguir el cándido lecho y la figura cándida que yacía como la estatua en un sepulcro. (SP, 62-63)
- f. El rebaño se apretaba con címido balido, (...) (FS, 44)
- g. La vieja tomóle en brazos con amoroso desconsuelo, y entró de nuevo en al cocina. (FS, 54)
- h. (...) sus ojos de violeta miraron en torno

con amoroso sobresalto. (FS, 57)

- i. (...), revoloteaban en torno de los árboles con tímido aleteo los pájaros nuevos, (...) (FS, 68)
- j. Pasaron los jinetes con hueco estrépito sobre las sepulturas del atrio, (...) (LCC, 7)
- k. Declamaba versos con lírico entusiasmo, fluente de ceceles. (TB, 36)

El adjetivo suele destacar una cualidad subjetiva de un sustantivo que indica alguna actitud del personaje -excepto (17b), (17f) y (17j), aunque, menos en el último, los sujetos de estas oraciones no son [+humano]-. En casi todos ellos se desarrolla una cláusula rítmica destacada, con la combinación de diferentes acentuaciones para el adjetivo y el sustantivo.

En (17a-c) un adjetivo llano califica a un sustantivo con acento agudo, y en (17f), (17i) y (17k), el adjetivo es esdrújulo y el nombre llano (en (17f) este procedimiento rítmico está realzado por la similitud entre adjetivo y sustantivo). En (17j) la estructura acentual consiste en la contraria, es decir, un adjetivo llano y un nombre esdrújulo. En cuanto al número de sílabas de cada miembro de la construcción, puede decirse que en los ejemplos tomados de sus primeras obras -(17a-h)- predomina el isosilabismo en adjetivos y nombre, pero en los tres últimos el adjetivo es trisílabo, frente al sustantivo de mayor número de sílabas siempre.

2. 4. La adjetivación como marca introductora del discurso directo de un personaje.

2. 4. 1. Adjetivación término de la preposición "con".

Otro aspecto que se desarrolla por medio de la adjetivación que califica un sustantivo término de la

preposición con consiste en que se emplee para introducir el discurso directo de algún personaje, el discurso de palabras¹⁴.

En la prosa de Eça de Queiroz no es frecuente encontrar ejemplos en los que con + (A) N (A) ocupe posición final de período e introduzca discurso directo de algún personaje. Lo que sí es posible es que en ese discurso directo aparezca intercalado un comentario del narrador en el que esté un Sintagma Preposicional de estas características, que destaca alguna actitud o algún gesto de un personaje, como en:

18. -Isso não importa -disse Leopoldina como uma indiferência opulenta- estamos a falar com um milionário! (O Primo Basílio, 425)

Por el contrario, en la prosa de Valle-Inclán, es harto frecuente que el discurso del personaje se introduzca por medio de un Sintagma Preposicional de este tipo. Por medio de esta construcción, y por el uso de la hipálage a través del adjetivo, se califica tanto la voz, el gesto, o alguna característica del personaje, como al mismo personaje, o, incluso, al discurso emitido por este. Estos adjetivos suelen estar unidos al personaje a lo largo de su aparición en toda la obra, como una especie de epithetum constans. Así, tenemos ejemplos como:

19. a. El príncipe respondió en voz muy baja con ardiente susurro: (EP, 180)
- b. (...) les gritó ya muy de lejos, todavía con arrogante voz: (SO, 57)
- c. Su madre exclamó con la voz ligeramente trémula: (SO, 58)
- d. Murmuró con donosa labia: (LCM, 29)

En estos ejemplos, que bien pueden considerarse como canónicos, el adjetivo modifica a voz, o a algún sustantivo que peretenezca a su campo, y el verbo de la oración es un verbum dicendi, pero no el archilexema decir, sino algún otro que aporta algún matiz significativo de cómo va a enunciar el

personaje su discurso.

Un procedimiento similar consiste en que el sustantivo calificado por el epíteto no sea voz, pero que implique algún tipo de actividad oral, o que pueda sobreentenderse como tal:

20. a. Ella dijo, con una alegre risa: (SO, 32)
- b. La Niña Chole murmuró con picaresca alegría: (SE, 145)
- c. Lamentó Don Celes con hueca sonoridad: (TB, 70)
- d. Repitió Zacarías con su opaca canturía: (TB, 150)

Mucho más frecuente es que el adjetivo no califique a un sustantivo que exprese alguna actividad comunicativa, sino que ese Sintagma Nominal destaca una actitud, un gesto, o alguna parte del cuerpo:

21. a. (...), exclamó retorciéndome los negros mostachos con sus dedos pálidos: (SO, 77)
- b. Doña Margarita les dijo con graciosa severidad: (SI, 109)
- c. La Infanta buscó ánimo en mis ojos, y repuso con tímida gravedad: (SI, 110)
- d. Don Carlos le habló como a un niño, levantando la voz con carifosa autoridad: (SI, 129)
- e. Tirano Banderas rasgó la boca con mueca desdeñosa: (TB, 83)
- f. El carcamal diplomático asintió con melindre displicente: (TB, 200)
- g. Con cuáqueros vinagres le apostrofó el Tirano: (TB, 215)
- h. Se disculpó el hijo con gesto amurriado: (LCM, 62)

También es frecuente que este Sintagma Preposicional regido por con sirva para introducir el discurso directo de un

personaje, pero el verbo no es un verbo de comunicación, sino que expresa alguna actividad, con lo que esta expresión abarca simultáneamente la voz y el gesto del personaje¹⁵. Así, tenemos casos como:

22. a. Concha sonrió con lánquido desmayo: (SO, 34)
- b. El criado se incorporó con un relincho grotesco: (LCC, 79)
- c. La momia acogió con una mueca enigmática: (TB, 44)
- d. La madre, empujada por los gendarmes, volvía la cabeza con desgarradoras voces: (TB, 138)
- e. Rió Feliche, con grave donosura: (LCM, 155)
- f. Se aleló el taimado vejestorio con meloso aspaviento: (LCM, 179)
- g. El Doctor se inclinó con murmullo confidencial: (LCM, 216)

en algunos de los ejemplos citados en (22) el adjetivo modifica a voz o a algún sustantivo de su campo léxico -(22b), (22c), (22d), (22g)- o el verbo de la oración, aunque no sea estrictamente de comunicación, expresa una cualidad que puede sobreentenderse como comunicativa -(22a), (22e), (22f)-. Al igual que ocurría en los ejemplos anteriores, los adjetivos expresan una cualidad que, en realidad, corresponde al personaje al que se refiere, y suelen ser epítetos que le califican en todas sus apariciones en la obra en cuestión.

Pero también es muy frecuente que el verbo de la oración sea de acción y el sustantivo término de preposición no sea voz o alguna de sus variantes, sino una parte del cuerpo, un movimiento o un estado del personaje que va a enunciar su discurso. El adjetivo, ya esté antepuesto o pospuesto, destaca alguna cualidad de este sustantivo:

23. a. Viéndome sonreír, la pobre Concha inclinó

- los ojos con adorable rubor: (SO, 77)
- b. Concha pasó sus manos por mis cabellos, con una caricia lenta: (SO, 72)
 - c. Con familiar gentileza, el Príncipe vino también hacia mí: (SI, 109)
 - d. Oyendo esto, el Príncipe se irguió ante mí, con infantil alarde: (SI, 110)
 - e. El ranchero lo acogió con expresión suspícaz: (TB, 129)
 - f. El honrado gachupín le miró con cicatera suspicacia: (TB, 153)
 - g. Tirano Banderas se volvió con la máscara eniabonada: (TB, 184)

2. 4. 2. Otras fórmulas.

Sin embargo, este uso de con + (A) N (A) no es el único del que se sirve Valle-Inclán para introducir el discurso directo de un personaje, por medio del adjetivo como caracterizador tanto la acción como el discurso, sino que también es frecuente encontrar ejemplos como:

- 24. a. De pronto sentí una voz poderosa que llamaba desde el fondo del corredor: (SO, 48)
- b. (...). Lentamente, superando el tono altanero con que la monja me había hablado, le dije: (SI, 158)
- c. Las cabezas se adivinaban rojas en la sombra. Una voz vinosa barboteó: (LCC, 54)
- d. Diseñaba la vírgula de un sarcasmo hipocondríaco: (TB, 213)
- e. Graznó fuera una voz jocosa: (LCM, 134)
- f. El preso se engururuñaba, agudos los ojos, la boca torcida, el gesto malvado, los acentos misioneros de hipócritas lástimas: (LCM, 173)

El adjetivo califica a un sustantivo como voz o similares y el verbo suele ser, por lo general, un verbum dicendi, pero no el archilexema decir. Así, en (24c) y (24e), el empleo de verbos como barboteó o graznó, respectivamente, sirven, junto con el adjetivo, para caricaturizar al personaje y a su discurso.

El paso siguiente consiste en que aparezca un sustantivo que no designa voz o tono, pero que expresa alguna acción que se sobreentiende como algún tipo de enunciación:

25. a. El fraile tuvo una tos socarrona: (SI, 97)
- b. Al responder mostraba una sonrisa triste: (LCC, 12)
- c. Melquíades adormilaba una sonrisa astuta de pueblerino asturiano: (TB, 127)

El adjetivo ocupa siempre la posición final y, por medio de hipálage, califica a una acción -tos, sonrisa- con una característica subjetiva propia del personaje.

El tercer procedimiento, empleado con gran frecuencia en sus últimas obras, aunque esto no quiere decir que no aparezca en sus novelas iniciales, consiste en que la frase indique una acción, independiente del discurso, pero que caracteriza al personaje:

26. a. [El Barón de Benicarlés] (...), diluía un gesto displicente sobre la boca belfona, untada de fatiga cansada: (TB, 54)
- b. La momia indiana todavía le detuvo, exprimiendo su verde mueca: (TB, 62)
- c. Tuvo un gesto humorístico la momia enlevitada: (TB, 188)
- d. Su Excelencia se volvió, dando la espalda al niño marchoso: (TB, 193)

El sustantivo modificado es gesto -(26a), (26c)- y aparece más de un nombre calificado por un adjetivo, siempre con

intención descriptiva. Así, en (26a) tenemos un claro ejemplo de la construcción de la prosa de Valle-Inclán: en primer lugar a un Sintagma Nominal como gesto displicente le sigue un Sintagma Preposicional en el que el adjetivo aporta una característica peyorativa, degradadora, realzada por la asonancia entre el epíteto y el sustantivo. Pero, además, este adjetivo está coordinado con un participio que selecciona otro Sintagma Preposicional en el que se continúa con esta descripción caricaturesca del personaje, marcada por la hipálage adjetival, dado que viciosa, aunque califica a fatiga, en realidad es una cualidad característica del Barón de Benicarlés. Todo ello señalado por palabras trisílabas y de acentuación grave, con lo que esta construcción tiene un ritmo destacado dentro de la frase.

2. 5. La adjetivación como base de juegos rítmicos y fónicos.

Otro aspecto interesante en torno al empleo de la adjetivación en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán consiste en que esa unión, ya señalada, de un sustantivo concreto calificado por un adjetivo que destaca una cualidad abstracta, o viceversa, esté resaltada por medio de efectos rítmicos. Por lo general se trata de que el adjetivo pospuesto al sustantivo tiene acentuación aguda o esdrújula, mientras que el nombre es de acentuación llana. En la prosa de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como:

27. a. (...) a figura de Napoleão sobre rochelos enfáticos. (Prósas Bárbaras, 127)
- b. Adélia (...) fumava um cigarro lânguido. (A Relíquia, 22)
- c. Vou vadiar, regaladamente como um cão natural. (A Cidade e as Serras, 46)
- d. O Grão-Duque, escarlate, mostrava com dedo trágico, no fundo la cova, o seu peixe. (A Cidade e as Serras, 86)

en los que se nota la tendencia a que este Sintagma Nominal ocupe la posición final de la frase absoluta en todos los casos, menos en (27d), que es parcial. El adjetivo se emplea para añadir una cualidad subjetiva a un sustantivo concreto que, por su significado, no le es propia. Así, por ejemplo, en (27a), un adjetivo como enfáticos, que caracteriza a un nombre como rochelos, en realidad, lo que hace es evocar, por medio de este procedimiento, lo artificioso del arte neoclásico, al tomar como ejemplo los retratos de Napoleón pintados, por ejemplo, por David¹⁶.

Con la hipálage de (27b), el valor moral del adjetivo, propia del sujeto, califica al objeto, junto con un trueque de funciones gramaticales; puesto que en la lengua estándar esta misma idea se expresaría por un adverbio. Por medio de este procedimiento, se consigue llenar toda la frase de esa cualidad. Lo mismo ocurre en (27c) y (27d), en donde un adjetivo que destaca alguna característica subjetiva del sujeto, se aplica a una parte del cuerpo - (27d) -, o por medio de una comparación se identifica con otro objeto - (27c) -.

En la prosa de Valle-Inclán también es harto frecuente este recurso, sobre todo cuando el sustantivo indica una parte del cuerpo y el adjetivo bien una cualidad subjetiva, bien un color:

28. a. Y levantaba su mano pálida, señalando a lo lejos los cipreses del cementerio. (SO, 40)
- b. Al mismo tiempo Concha (...) sacaba de entre las hebras de oro una mano pálida, que me alargó en silencio. (SO, 58)
- c. A su lado estaba una criada pálida y con los ojos bajos: Era la delatora de nuestros amores. (SO, 66)
- d. Yo veía cómo sus dedos trémulos desaparecían bajo la infantil y olorosa crencha. (SP, 86)
- e. En el cielo lívido del amanecer aún

temblaban algunas estrellas mortecinas.
(FS, 29)

- f. La voz lívida, en la lívida iluminación de la sala desierta, se desgarraba en una altura inverosímil: (TB, 93)

Pero, en la prosa de Valle-Inclán, no aparece esta tendencia a colocar el epíteto con acentuación no grave en posición final de frase, sino que puede aparecer en cualquier lugar; consecuencia, sin duda, de la amplificación del discurso por medio del adjetivo, tan característica de su obra, en especial de sus primeras novelas¹⁷.

Quizá, los ejemplos más interesantes de (28) sean (28e) y (28f), en los que se produce un fenómeno consistente en que un adjetivo como lívido, que en la lengua usual tiene acotado su campo significativo, aquí aparece aplicado al cielo en (28e), y, por medio de una sinestesia, a voz¹⁸, en (28f). En definitiva, consiste en crear una relación de las que E. Coseriu ha denominado como solidaridad léxica, rompiendo otra, ya establecida en la lengua¹⁹. Además, la estructura paralelística de (28f), permite crear esa sinestesia, formada por un sustantivo agudo -voz-, el adjetivo e, inmediatamente después, un Sintagma Preposicional, cuyo término es el mismo adjetivo antepuesto a un sustantivo también agudo. De tal forma que, lívida, al aplicarse a dos sustantivos como voz e iluminación, proporciona una característica del color de una persona a un acto suyo, que, en rigor, no le es propia y, también, al ambiente en el que está este personaje.

Otra construcción de carácter rítmico, mucho más frecuente en la prosa de Valle-Inclán que en la de Eça de Queiroz, consiste en que el adjetivo con acentuación aguda o esdrújula se anteponga antepuesto al sustantivo, ya sea el epíteto restrictivo o no restrictivo²⁰. En la prosa de Eça de Queiroz, aparecen ejemplos como el siguiente:

29. (...) até o dia em que levou uma benemérita

escarlatina. (O Conde de Abranhos, 80)

Por el contrario, esta estructura es muy abundante en las obras de Valle-Inclán, como puede verse en:

30. a. Subí presuroso la señorial escalera de anchos peldaños y balaustral de granito toscamente labrado. (SO, 14)
- b. ¡Y qué mortal instante aquel de la mañana(...) (SO, 86)
- c. Me parecía que de aquel cuerpo bruñido por ardientes soles yucatecos se exhalaban lánguidos efluvios, (...) (SE, 99)
- d. (...) y descubría la cándida garganta, (...) (FS, 24)
- e. La momia se inclinó con rígida medida, sesgando la plástica: (TB, 83)
- f. El pueblo vive fuera de la ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, (...) (LCM, 12)

En (30a) la construcción adjetivo agudo + sustantivo llano es el Sintagma Nominal regente de un Sintagma Preposicional cuyo término son dos Sintagmas Nominales coordinados, y en el segundo de ellos vuelve a aparecer la estructura N de N. Además, el sustantivo regente de esta segunda construcción, es agudo y consonante con el adjetivo señorial - balaustral-, y ambas palabras son trisílabas, con lo que la estructura rítmica formada por el adjetivo antepuesto y el sustantivo se destaca y desarrolla a lo largo de la frase.

En (30b) el adjetivo con acentuación aguda está acompañado por otras palabras agudas, con lo que se consigue envolver al sustantivo, con acento grave, con lo que se destaca, por lo tanto, una cláusula rítmica muy marcada al principio de frase.

Por el contrario, en (30c) el adjetivo antepuesto

esdrújulo contrasta con el resto de los epítetos que aparecen antes de él. De tal manera que este Sintagma Nominal se destaca en mayor medida en el período. En (30e) esta construcción sirve para avanzar rítmicamente el sustantivo que va a cerrar la frase -plática-. Y, finalmente, en (30f) se establece una estructura especular, creada por medio de dos Sintagmas Preposicionales correlativos, aunque el número de sílabas no sea idéntico en todos los miembros. Por lo tanto, la frase está formada por un primer Sintagma Nominal término de preposición, cuya estructura es N (4) + A (4) y el segundo es A (3) (esdrújulo) + N (4). El esdrújulo, además de implicar un cambio acentual, también aporta un cambio silábico, con lo que aparece aún más destacado en la frase.

Otro recurso utilizado por Valle-Inclán, pero no documentado en la prosa de Eça de Queiroz, en el que la relación entre un adjetivo y un sustantivo está realzada por medio de la acentuación, es el que consiste en que el nombre y el adjetivo tengan una acentuación que no sea grave ,pero, por lo general, adjetivo y sustantivo tienen un mismo tipo de acento:

31. a. Lágrimas estéticas que carecen de amargura y son deliciosas como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia. (F, 72)
- b. (...) recordé aquellos dones celestes concedidos a las princesas infantiles que perfuman la leyenda dorada como lirios de azul heráldico. (SO, 69)
- c. Yo me hallaba escribiendo cuando Concha, con su ropón monacal, y sin ruido, entró en el salón que me servía de alcoba. (SO, 77)
- d. El preso se engurruñaba, agudos los ojos, la boca torcida, el gesto malvado, los acentos misioneros de hipócritas lástimas: (LCM, 173)

Este Sintagma Nominal destaca tanto por la acentuación, como por la posición dentro de la frase (inicial en (31a), final absoluta en (31b) y (31d)), como también por la

posición del adjetivo respecto al sustantivo en relación con el desarrollo de dicho fenómeno en el resto de Sintagmas Nominales en el texto citado. El adjetivo aparece como un sustituto de un Sintagma Preposicional con de, con lo que se obtiene una mayor concentración expresiva, que permite evitar rodeos perifrásticos.

Este paso del valor de relación de la locución prepositiva al adjetivo, transforma la sustancia concreta del nombre en un epíteto abstracto, el cual, al aplicarse al sustantivo, lo hace participar de características que no le pertenecen²¹. Estos adjetivos, por lo tanto, resultan desproporcionados al objeto físico al que se adscriben, de forma que se produce un nuevo choque entre lo abstracto y lo concreto, rasgo muy corriente en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán.

En (31b) todos los Sintagmas Nominales, menos princesas infantiles, siguen la estructura N + A (color), que queda rota, precisamente en el último Sintagma Nominal, al cambiar la construcción a N (color) + A (relación). En (31c), ropón monacal, al estar situado en el centro de la frase, sirve para marcar un cambio acentual en el segundo miembro de la oración. Si en el primero predomina la acentuación llana, a partir de este Sintagma Nominal, va a ser la aguda la que marque el ritmo de la frase -entró, salón-. Finalmente, en (31d) el Sintagma Nominal con variación acentual (hipócritas lástimas) ocupa la posición final absoluta en una enumeración de Sintagmas Nominales con valor descriptivo. Frente al resto de ellos, es el único con anteposición adjetival y el que aporta un matiz subjetivo a la descripción. También, en este ejemplo, destaca la estructura silábica desarrollada: los tres primeros rasgos destacados (ojos, boca, gesto) son tres sustantivos bisílabos, calificados por sendos adjetivos trisílabos, mientras que en el último sintagma nominal aparece un sustantivo trisílabo en quiasmo. La estructura del ejemplo sería la siguiente:

31. d'. N(3) + A(4) de A(4) + N(3)

destacándose el término de la preposición por medio de la acentuación esdrújula.

En último lugar también es posible encontrar en la prosa de ambos autores similitudines producidas entre el adjetivo y el sustantivo, independientemente de que aquel esté antepuesto o pospuesto a este. En la prosa de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como:

32. a. (...) apontando o volume com um dedo severo
(...) (Contos, 50)

b. (...) atribuía a Jacinto com astuta
candura, todas aquelas invenções do saber.
(A Cidade e as Serras, 66)

La asonancia producida entre sustantivo y adjetivo marca con mayor intensidad el fenómeno ya señalado de que el nombre sea concreto, y el adjetivo destaque una característica subjetiva que, en rigor, pertenece al sujeto, además de servir, como en (32b), para realizar un oxímoron entre nombre y adjetivo.

En la prosa de Valle-Inclán, al contrario de lo que ocurre con el uso de dos o más adjetivos que califican a un sustantivo, no es frecuente encontrar casos en que se produzca asonancia entre un sustantivo y un adjetivo. Y tampoco es habitual que se reproduzca este juego entre sustantivo concreto y adjetivo subjetivo, o viceversa. Es más corriente que el adjetivo destaque una característica física, más o menos esperable, como ocurre en:

33. a. Sus ojos, hermosos ojos de enferma, llenos
de amor, me miraron sin hablar, con una
larga mirada. (SO, 14)

b. El tardo paso de las mulas me dejó
vislumbrar una Madona: (SI, 20)

En (33a) la asonancia entre ellos está empleada para marcar aún más la repetición que se produce por medio de la aposición bimembre reiterativa. En (33b), la asonancia se produce dentro de un Sintagma Nominal regente de un Sintagma Preposicional, en la construcción N de N, tan habitual en la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz.

3. ACUMULACION DE ADJETIVOS EN EL SINTAGMA NOMINAL.

3. 1. Acumulación de adjetivos en posición postnominal.

3. 1. 1. Valores generales.

La posposición total de los adjetivos es, con diferencia, la más documentada en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, pero con diversos valores estilísticos, según los adjetivos que califican a un sustantivo y según la construcción sintáctica en la que se integra ese Sintagma Nominal con adjetivación pospuesta. En este apartado distinguiremos el estudio y análisis de los epítetos pospuestos en general; de los adjetivos que ocupan posición final absoluta; de los calificativos que aparecen en construcciones sintácticas como N de N y con + SN, dado que ambas son estructuras ampliamente utilizadas por los dos autores de nuestro estudio; de la adjetivación que sirve para introducir el discurso directo de algún personaje, procedimiento por el que ambos califican tanto a la enunciación como al enunciado; y de la adjetivación utilizada para producir diversos efectos rítmico-musicales.

Como base teórica, utilizamos los trabajos de G. Rojo (1975) y (1976)¹ y, muy especialmente, el de J. Lago (1986), aunque, frente a la tipología propuesta por este autor², sólo distinguiremos dos tipos básicos de relaciones que pueden establecer los adjetivos respecto al sustantivo al que califican: coordinación y subordinación. Por coordinación entenderemos, de acuerdo con la opinión de S. Dik, la relación existente entre dos o más miembros que tienen la misma función gramatical y ocupan el mismo nivel jerárquico³, con independencia de la aparición o no de conjunción coordinativa⁴. Y por subordinación, aquellos casos en que la modificación efectuada por los adjetivos se realiza desde distintos planos jerárquicos.

Según E. Guerra da Cal, la adjetivación en Eça de Queiroz, además de servir para crear diversos efectos rítmicos, tiene función evocativa, conseguida a partir de la calificación de un nombre abstracto con epítetos que indiquen notas físicas o viceversa, se utiliza para coordinar dos adjetivos, de tal forma que uno indique una nota subjetiva y el otro una característica física, o para calificar por medio de adjetivos a un complemento de cosa, cuando dichos epítetos se refieren en realidad a un personaje⁵. Lo que se puede atestiguar en ejemplos como los siguientes:

1. a. (...) eu via (...) a boca clamorosa e negra
(...) (A Relíquia, 147)
- b. (...) o meu punho cabeludo e pavoroso (...) (A Relíquia, 304)
- c. E depois lá em baixo, entre mármore, estava a coisa preciosa e santa, o Papa! (Os Maias, I, 25)
- d. Uma rapariga muito sardenta e muito forte sacudiu o gato do colo (...) (Os Maias, I, 198)
- e. (...) ergendo o nariz agudo e triste (...) (A Cidade e as Serras, 80)
- f. Apretamos a mão suada e amiga de Pimentinha. (A Cidade e as Serras, 186)

Por lo que se puede deducir de los ejemplos de (1), el uso de la adjetivación pospuesta, con el juego de un adjetivo que aporta una nota física, objetiva, y el otro un aspecto subjetivo, es muy habitual en Eça de Queiroz cuando califica una parte del cuerpo de algún personaje -(1a-c), (1e-f)-. Además, sobre este tipo de adjetivación, a la luz de estos ejemplos citados, hay que tener en cuenta otras dos consideraciones: 1). No se puede estipular ningún orden de los adjetivos coordinados por su significado objetivo/subjetivo, aunque parece que existe, en la prosa de Eça de Queiroz, una tendencia a que el que expresa la subjetividad ocupe el último lugar ((1b), (1c), (1e), (1f)). 2). Este adjetivo que indica alguna característica subjetiva correspondería más bien al sujeto, al personaje, y no tanto a una

parte de su cuerpo. Con este tipo de adjetivación se produce la figura retórica denominada hipálage⁶.

En la prosa de Valle-Inclán también se encuentran abundantes ejemplos en que se cumple lo comentado en la prosa de Eça de Queiroz:

2. a. A poco entran dos mujeres muy rebozadas y anhelantes, con un vaho de humedad en los mantos. (SI, 127)
- b. Los ojos aterciopelados y tristes me miraron serios:(...) (SI, 146)
- c. Sus manos albas y mortuorias se arrebuñaban entre los pliegues del velo. (LCC, 54)
- d. El cuerpo magro, ambiguo, de una elasticidad viciosa, el sayo varonil, acentuaba su esencia de monstruo. (LCM, 171)

Ejemplos en los que el primer epíteto aporta el matiz objetivo y el segundo proporciona una nota subjetiva. Los adjetivos no sólo modifican a un nombre que significa parte del cuerpo o cuerpo en general, sino también a un personaje en su caracterización o a una cosa, como sucede en:

3. a. ¡Su madre, una santa enlutada y triste, había venido a separarnos! (SO, 22)
- b. por los resquicios de las tejas filtrábase la lluvia maligna y terca en las cabañas llenas de humo. (FS, 18-19)

La adjetivación pospuesta también puede referirse a un nombre que indica parte del cuerpo humano o, sencillamente, la figura de un personaje. Los epítetos pertenecen a una misma isotopía⁷, y están empleados en un sentido fundamentalmente descriptivo:

4. a. Quitó el alfilerón de oro con que se sujetaba el nudo de los cabellos, y la onda sedosa y negra rodó sobre sus hombros. (SO, 23)
- b. La figura patizamba y gibosa se destacaba en medio de la calle, (...) (LCC, 75)
- c. Un indio ensabanado y greñudo, el rostro en

la sombra alona de la chupalla. (TB, 144)

Los adjetivos se utilizan en gran medida para caracterizar a un personaje de manera grotesca, como sucede en (4b) y (4c). En (4b), Valle-Inclán, por medio de dos epítetos, describe la figura de un personaje al destacar los aspectos grotescos que califican sus piernas y su tronco por un procedimiento que, sin duda, hay que considerar como impresionista⁸. En (4c), los adjetivos, además, sirven para establecer contrastes a partir de sensaciones visuales, pues ~~ensabanado~~ implica el color blanco de la vestidura, e ~~(indio)~~ ~~grifiado~~ destaca lo oscuro de la piel de este personaje.

También es posible en la prosa de ambos autores la presencia de más de dos adjetivos que califican a un sustantivo. Estas series adjetivales suelen ser coordinadas y con valor descriptivo.

En la prosa de Eça de Queiroz se encuentran casos como los siguientes:

5. a. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora(...) (Os Maias, I, 225)
- b. E cofiando a barba curta e finá, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando (...) (O Primo Basílio, 7)

Este recurso aparece a lo largo de toda la obra de Valle-Inclán, con mayor profusión en sus primeras obras y con mayor habilidad en las últimas, siempre para describir a algún personaje o a alguna parte de su cuerpo y para destacar las notas aportadas por los adjetivos como las características relevantes de dichos personajes:

6. a. Aquellas cabezas humildes, demacradas, miserables, tenían una expresión de amor. (SP, 46)
- b. Mi leyenda juvenil, apasionada y violenta, ponía en aquellas palabras un nimbo

satánico. (SP, 66)

- c. (...), y la guedeja negra, polvorienta y sombria, cayó sobre su faz. (FS, 20)
- d. Era un viejo alto, seco, rasurado, con levitón color tabaco y las orejas cubiertas por un gorro negro que asomaba bajo el sombrero de copa. (LCC, 39)
- e. Una mulata entrecana, descalza, temblona de pechos, aportó con el refresco de limonada y chocolate, dilecto de frailes y corregidores, cuando el virreinato. (TB, 44)
- f. Era un vejete rubiales, pintado y perfumado, con malicias y melindres de monja boba: (LCM, 30)
- g. Era el que entraba un caballero alto, fuerte, cabezudo, gran mostacho y gran piocha. (LCM, 44)

Es frecuente que en estas series, uno de los adjetivos, por lo general el último (aunque no necesariamente, cfr. (6f)), sea "inesperado", dentro de la enumeración en la que aparece⁹. Este epíteto "inesperado" puede ser un tropo - (6a), (6c) - o puede romper la enumeración al introducir otra isotopía que puede completar la visión que se ofrece del personaje - (6b), (6d), (6e) - o bien puede añadir un matiz degradante propio de la prosa del último Valle-Inclán - (6f), (6g) -.

Además, la comparación entre los ejemplos de (6) ofrece una muestra de la evolución de la prosa de D. Ramón, puesto que si en sus primeras obras la descripción se obtiene con añadir a un nombre una serie de adjetivos, en las últimas estos epítetos aparecen combinados con Sintagmas Preposicionales que desarrollan la descripción ((6d), (6e), (6f)) o, como ocurre en (6g), con una estructura similar a las acotaciones teatrales, con un Sintagma Nominal que ocupa el mismo plano de jerarquía que los adjetivos, acentuando el estilo nominal en su prosa.

Menos frecuente en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán es que la adjetivación pospuesta ocupe posición

final absoluta, es decir, que sea un Sintagma Nominal con adjetivos pospuestos el que cierre una frase o un período. En Eça de Queiroz encontramos ejemplos como los siguientes:

7. a. Eu entreabria uma fenda avara e ciciava. (A Relíquia, 317)
- b. Por toda aquela ópera anda errando un terror transparente e móle. (Prosas Bárbaras, 24)
- c. (...) uma lisonjinha redondinha e lustrosa. (a Cidade e as Serras, 67)

En los tres textos de (7) se documentan procedimientos expresivos notados constantemente en la prosa del autor portugués: los epítetos señalan características subjetivas a un sustantivo que indica un objeto -(7a)- o viceversa -(7b)- aunque, en este último caso, el nombre y el primer adjetivo son los elementos con significado subjetivo, y el segundo adjetivo aporta una cualidad objetiva. Por último, en (7c) se produce un tercer recurso también habitual en la prosa de Eça de Queiroz: que entre el sustantivo y el primer adjetivo se produzca una similitud. Característica que se ha señalado como frecuente en su prosa, y que Valle-Inclán desarrolla en la suya¹⁰.

En la prosa de Valle-Inclán no son tampoco demasiado frecuentes los epítetos en posición final absoluta. Se documentan sobre todo en sus primeras obras, y aplicados, especialmente, a partes del cuerpo humano, sobre todo a los ojos. Estos adjetivos suelen ser los que se aplican al personaje al que refieren a lo largo de sus apariciones en toda la obra:

8. a. Sentía en toda su carne un estremecimiento suave al pasar los labios y deslizarlos sobre las hebras rubias y sedeñas. (F, 69)
- b. Al inclinarme abrió lentamente los ojos tristes y turbios. (SO, 56)
- c. Quedé un momento silencioso, y la vieja, esperando mi respuesta no me apartaba los ojos astutos y desconfiados. (SP, 74)
- d. Un viejo a guisa de capitán estaba delante, volvió hacia ella los ojos fieros y encendidos. (SE, 135)

- e. La monja puso en el suelo sus ojos ardientes y visionarios. (LCC, 26)
- f. La voz cazurra trascendía un sentido de rezo sacrílego ante la silueta que en el claro de luna cimbreaaba su arabesco caprino y moreno. (LCM, 107)

En algunos de los casos citados en (8), y muy en especial en (8a), los epítetos son simples lugares comunes propios no sólo del autor, ni tan siquiera del Modernismo, sino de la tradición cultural de Occidente. No creemos que pueda considerarse como excesivamente original identificar el pelo de la amada como hebras y que este sea rubio y de seda¹¹.

En el resto de los casos, el primer adjetivo indica una actitud o una característica destacable del personaje que se aplica a una parte determinada de su cuerpo, y el segundo, o señala un color determinado -(8b), (8d), (8f)-, o recalca el significado del primer adjetivo -(8c), (8e)-.

También aparecen adjetivos pospuestos en posición final absoluta, con matices descriptivos, aplicados a nombres que indican algún tipo de paisaje determinado:

- 9. a. Fuera se oía la lluvia azotando los cristales, y el viento que pasaba en ráfagas sobre el jardín misterioso y oscuro. (SO, 61)
- b. Largo tiempo permanecía apoyado en la reja contemplando el jardín susurrante y oscuro. (SE, 129)
- c. (...), y el viento de la tarde pasaba como una última alegría sobre los maizales verdes y rumorosos. (FS, 78)
- d. Quiebra el oscuro en el vasto cielo, la luna chocarrera y cacareante. (TB, 89)

En (9a) y (9b) el primer adjetivo señala una característica del nombre descrito que pertenece a algún sentido distinto del de la vista y el segundo indica una sensación visual determinada (en ambos casos un jardín oscuro). De todas formas,

los adjetivos coordinados en los dos ejemplos se podrían considerar como epithetum constans, pues cualquier jardín, y, en bastantes casos, cualquier lugar, que aparece en cualquier obra de Valle-Inclán suele estar marcado como misterioso, oscuro o con algún otro adjetivo que indique sensación visual.

En (9c) ocurre lo contrario, es decir, el primer adjetivo señala color y el segundo aporta otra sensación distinta a la visual, en este caso auditiva. En (9d) los epítetos tienen un claro significado metafórico sinestésico, al aplicar adjetivos con significados propios de lo auditivo a un sustantivo que por su significado no podría, en sentido estricto, estar modificado por tales adjetivos.

Este tipo de adjetivación se aplica también a acciones que pertenecen a algún personaje. Con todo, esta clase de adjetivación es el menos frecuente del corpus estudiado. Entre otros, destacamos los siguientes:

10. a. A las saluciones siguen las preguntas
lentas y cantarinas. (FS, 37)
- b. (...), sentíase fortalecido por una fe tosca
y milagrera. (LCM, 141)

Dentro del estudio de los adjetivos pospuestos en posición final absoluta en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, son bastante abundantes los ejemplos en que la serie adjetival está constituida por más de dos epítetos. Este procedimiento les vale a ambos autores para crear series descriptivas y/o intensificadoras que, además, se emplean para lograr variados efectos rítmico-musicales. En las obras de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como los siguientes:

11. a. (...) uma gente feíssima, encardida,
molenga, reles, amalerada, acabrunhada. (Os
Maias, II, 461).
- b. (...) tinha sido patria forte, sã, viva,
fecunda, formosa, aventureira, épica.
(Prosas Bárbaras, 61)
- c. (...) via moverem-se alí mil figuras
voluptuosas e sinistras, trágicas,

disformes, irônicas, apaixonadas, ciosas e
lúvidas. (Cartas Inéditas de Fadrique
Mendes, 69)

En los tres ejemplos citados, los epítetos forman series coordinadas que ocupan el mismo nivel jerárquico y, por lo tanto, sirven lo mismo para describir el nombre al que modifican como para intensificar y acotar el significado de cada uno de los adjetivos. También presentan peculiaridades rítmicas, en las que el novelista portugués utiliza recursos propios de lo que la Retórica tradicional denominaba numerus¹².

En (11a) se comprueba una interesante combinación entre similicadencias y número de sílabas de los adjetivos, puesto que los dos primeros epítetos son asonantes y tetrasilábicos, los dos siguientes funcionarían como una especie de eje, dado que no forman similicandencia alguna, ni tienen el mismo número de sílabas, y, por fin, los dos últimos adjetivos -amalerada y acabrunhada-que son consonantes y pentasílabos. De tal modo que una serie adjetival formada por seis elementos como la de (11a) puede considerarse como una combinación de tres elementos tomados de dos en dos, de la siguiente manera:

11. a'. feíssima(4), encardida(4) // molenga(3),
 reles(2) // amalerada(5), acabrunhada(5).

En (11b) cabe destacar la alternancia de adjetivos con número de sílabas mayor o menor que el precedente, con la finalidad de evitar cacofonías o que este discurso en prosa se aproxime en demasía al discurso en verso.

La serie adjetival presente en (11c) puede considerarse como un caso extremo en el empleo de recursos fónico-gramaticales en la pluriadjetivación pospuesta en la prosa de Eça de Queiroz. En esta acumulación de adjetivos, importante desde el punto de vista del significado de todos y cada uno de ellos, también destaca la siguiente construcción paralelística: los dos primeros adjetivos están coordinados, igual que los dos últimos. El primer epíteto tiene mayor número de sílabas que el segundo (lo

contrario que sucede con los dos últimos adjetivos coordinados). Pero, además, existe una similitud consonante el primer adjetivo (voluptuosas) y el penúltimo (ciosas) y otra, asonante, entre el segundo (sinistras) y el último (lívidas). Los cuatro adjetivos que quedan entre ambas coordinaciones pueden dividirse en dos grupos recurrentes formados por un adjetivo de acentuación esdrújula y otro llano (no existe isosilabismo perfecto en este grupo). De tal manera que la estructura rítmico-silábica de los adjetivos de (11c) puede esquematizarse de la siguiente manera:

11. c'. 2 coordinados: consonante (mayor)-asonante
 (menor)
 esdrújula + llano
 esdrújula + llano
 2 coordinados: consonante (menor)-asonante
 (mayor)

En la prosa de Valle-Inclán es frecuente también la presencia de más de dos adjetivos pospuestos al sustantivo en posición final absoluta, en la que forman también series descriptivas e intensificadoras, que, asimismo, producen determinados fenómenos rítmicos. Este rasgo se documenta desde sus primeras obras, con menor frecuencia en las últimas, aunque con resultados más notables en estas:

12. a. Currita era una muchacha delgada, morena, muy elegante, muy alegre, muy nerviosa; (...). (F, 137)
- b. Don Carlos alzó un momento los ojos del parte que leía y tuvo para mí una de sus miradas afables, nobles, serenas, tristes. (SI, 133)
- c. La silla de posta seguía una calle de huertos, de caserones y de conventos, una calle antigua, enlosada y resonante. (SI, 20)
- d. El salón era dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso. (SP, 33)
- e. (...) me parecía respirar una esencia suave, deliciosa, divina. (SE, 101)
- f. (...), tornaban hacia la pastora el rostro pulido, sonrosado, riente. (FS, 26)
- g. Eran dos mancebos muy altos, cetrinos,

forzudos y encorvados. (LCC, 19)

- h. El carcamal diplomático esparcía sobre la fatigada crasitud de sus labios una sonrisa lenta y maligna, abobada y amable. (TB, 51)
- i. Tu-Lag-Thi, Ministro del Japón, (...), los ojos oblicuos, recelosos, malignos. (TB, 223)

En (12a) se documenta un caso de cómo coinciden en la prosa de Valle-Inclán, en una misma secuencia textual, aspectos rítmicos, gramaticales y significativos. En esta serie adjetival de carácter descriptivo los dos primeros son trisílabos, sin adverbios y ponen de relieve aspectos físicos objetivos del sustantivo al que modifican todos los epítetos. El siguiente adjetivo -elegante- es el único tetrasílabo, el primero con adverbio y, semánticamente, aporta un matiz que puede considerarse tanto como objetivo que como subjetivo. Los dos últimos adjetivos vuelven a ser trisílabos, con adverbio y con un contenido significativo que refiere a lo subjetivo del personaje definido por los epítetos, Currita. Con lo que, en una serie adjetival, aparentemente simple, se percibe un meditado afán de estilo.

En (12b) los cuatro epítetos forman dos cláusulas silábicamente recurrentes, dado que los adjetivos impares de la serie son trisílabos y los pares bisílabos, con lo que se podría postular la existencia de dos subseries isosilábicas: afables, nobles / serenas, tristes. (12c) presenta dos pluralidades, dos sintagmas no progresivos de tres elementos en relación paratáctica, que modifican a un mismo sustantivo, pero que no forman correlación¹³, pues no existe correspondencia entre el significado de los Sintagmas Preposicionales y el de los adjetivos. Además, los epítetos aparecen, en una construcción apositiva bímembre reiterativa¹⁴, rasgo de estilo muy frecuente en la adjetivación en la prosa de Valle-Inclán.

En (12d) la adjetivación puede interpretarse de dos maneras: bien como una serie coordinada, bien como una

construcción en la que el primer adjetivo -francés- y el sustantivo -gusto- forman un grupo nominal modificado por los otros dos adjetivos -femenino y lujoso-. Estos dos epítetos funcionarían como una explicación del grupo nominal anterior. En (12e) la serie intensificativa adjetival sirve para "preparar" el empleo metafórico del último adjetivo, con lo que se sigue el recurso que el Grupo M ha denominado como metáfora corregida. En (12f) y (12g), los adjetivos tienen un claro significado descriptivo y cada epíteto aporta un aspecto determinado, de tal manera que los rasgos físicos y subjetivos no se ordenan de acuerdo con los cánones descriptivos habituales, sino que se produce una cierta jerarquización de las impresiones. Así, por ejemplo, en (12g) el primer y el último adjetivo de la serie aluden a aspectos físicos destacables generales (altos, encorvados), y los otros dos refieren a otras características físicas pero más particulares (cetrinos, forzudos).

En (12h) volvemos a encontrar dos esquemas recurrentes, pero no de idéntico número de sílabas, marcados por la coordinación de los epítetos de dos en dos. El último adjetivo de cada suboración es trisílabo, y el primero tiene menor -lenta- o mayor -abobada- cantidad silábica. Los trisílabos -maligna, amable- refieren a una conducta determinada, por el contrario los otros dos epítetos señalan el estado del personaje.

Por último, en el ejemplo (12i) existe una estructura silábica peculiar, en la que merece la pena detenerse. Los adjetivos impares -oblicuos, malignos- son trisílabos, entre ellos aparece un tetrasílabo que, además, sirve para relacionar el significado del primer epíteto, que señala el físico del personaje, con el último, en el que se ha pasado ya a una calificación de su actitud, por el determinado tipo de ojos que este tiene.

Un último aspecto destacable en el empleo de más de dos adjetivos pospuestos al nombre en posición final absoluta en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán es que el último de la

serie esté coordinado o bien seleccione un Sintagma Preposicional o una locución prepositiva. En la prosa de Eça de Queiroz encontramos multitud de ejemplos como los siguientes:

13. a. (...) o teatro espanhol original, cavalheiresco, enérgico, apiaxonado, cheio de salvagens palpitacões. (Prosas Bárbaras, 67)
- b. (...) uma face ascética e uma aforinha descomunal, crespa, revolta e côr de estopa." (Ecos de Paris, 22)

Según E. Guerra da Cal¹⁵ estas locuciones prepositivas sirven como broche armónico al encadenamiento de adjetivos. Sólo tienen esta función porque, por su sentido, podrían sustituirse con relativa facilidad por un epíteto.

Sin embargo, en la prosa de Valle-Inclán predomina, no la coordinación con un Sintagma Preposicional o una locución prepositiva, sino que el último adjetivo de la serie seleccione un Sintagma Preposicional que funciona como una especie de complemento regido o, si se prefiere, un suplemento¹⁶. En la prosa de Valle-Inclán encontramos casos como los siguientes:

14. a. Vi en lontananza unas lomas yermas y tristes, veladas por las nieblas. (SO, 9)
- b. (...) sentía el sordo avispero de que nace los malos ensueños, las ideas torturantes, caprichosas y deformes, prendidas en un ritmo funambulesco. (SO, 68)
- c. Cuando yo entré alzó los ojos tristes y sombríos, cercados de una sombra violácea: (SI, 115)
- d. (...) un pensamiento solitario, insistente, inseparable de aquel taladro dolorido que le hería las sienes. (TB, 152)

Además de estar regidos sintácticamente y completar el significado del último adjetivo, los Sintagmas Prepositivos de (14) rompen el isosilabismo que se produce en la serie adjetival.

3. 1. 2. Adjetivación en posición postnominal en una frase nominal del tipo N de N.

Se ha destacado que, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, es frecuente la utilización constante de construcciones nominales atributivas, de estructuras del tipo N de N¹⁷, en especial en aquella en la que el primer nombre es un sustantivo abstracto. Al ser un rasgo de estilo ampliamente utilizado, es muy frecuente que cualquiera de los sustantivos tengan series adjetivales pospuestas. En la prosa de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como:

15. a. (...) os longos bandos pre-rafaelitas e negros de Madame Verghane (...) (A Cidade e as Serras, 51)
- b. (...) um fio solto de contas de vidro azul (...)vinha escorregar por entre o rego dos eus seios riños, perfeitos e de ébano. (A Relíquia, 119)
- c. os seus telhados lustrosos de faianças azuis, verdes, escarlates, e côr de limão. (O Mandarim, 94)
- d. (...) As rosas secas e ensanguentadas da sua coroa de esposa (...) (Os Maias, I, 108)
- e. (...) havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa(...) (O Primo Basílio, 6)

Y en la prosa de Valle-Inclán hallamos ejemplos como:

16. a. Sentía la tentación caprichosa y enervante de causar el placer en brazos de Aquiles. (F, 73)
- b. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. (F, 92)
- c. La voz de la Princesa Gaetani despertaba en mi alma un mundo de recuerdos lejanos que tenían esa vaguedad risueña y feliz de los recuerdos infantiles. (SP, 23)

- d. Nieto de encomenderos españoles, arrastraba una herencia sentimental y absurda de orgullo y premáticas de casta. (TB, 77)
- e. Merengue (...) tenía la humildad desdeñosa y cínica de Diógenes Atenicense. (LCM, 225)

En estos ejemplos el primer sustantivo es abstracto¹⁸ con dos epítetos pospuestos que precisan y matizan el significado del sustantivo, y la cualidad queda, por tanto, destacada como la característica propia, esencial, del Sintagma Nominal regido. Así, en (16e), se identifica a Merengue con Diógenes ateniense no sólo por su humildad, sino porque esta también es desdeñosa y cínica. Por otra parte, interesa destacar la simetría presente en (16d), en la que el primer sustantivo -herencia- está modificado por dos adjetivos y el Sintagma Nominal regido está constituido por dos sustantivos coordinados, de tal manera que los epítetos no sólo califican a herencia, sino que también se aplican correlativamente a los nombres regidos.

También son frecuentes en la prosa de Valle-Inclán la presencia de adjetivos pospuestos que modifican al primer sustantivo, en especial en sus primeras obras. El sustantivo indica una parte del cuerpo, muy especialmente, las manos:

- 17. a. (...): experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fin y nacarada del cuerpo. (F, 93)
- b. Ella batió muchas veces los párpados y quedó seria, contemplando sus manos delicadas y frágiles de mártir infantil. (SI, 153)
- c. (...), cuando al besar la mano alba y real de azules venas (...) (SI, 168)
- d. La mano amarillenta y pedigüeña del ciego se posa sobre los hombros del niño, (...) (FS, 75)

En todos los casos, excepto en (17a) en que ambos adjetivos indican aspectos objetivos y propios de la parte del cuerpo modificada por ellos, el primer calificativo indica algún aspecto objetivo, sobre todo color -(2c) y (2d)-, y el segundo

es una hipálage, al calificar una parte del cuerpo con una característica propia del personaje al que pertenece esa mano. (17b) es un cruce entre esta estructura que tratamos con la propia de los ejemplos de (16), al destacar una característica antonomásica del personaje; i.e, caracterizar las manos de una monja como delicadas y frágiles es el medio por el que el autor identifica al personaje como un mártir infantil.

Asimismo, sobre todo en sus primeras obras, es frecuente que esta construcción con adjetivación múltiple en el Sintagma Nominal regente sirva para destacar diversas sensaciones -color, olor, sonido, etc.-:

18. a. El ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines que se enroscaban a los hierros del balcón. (F, 84)
- b. El aura perfumada y fresca del jardín penetró en la cámara, (...) (SO, 28)
- c. Seguía oyéndose el toque vibrante y luminoso de la corneta que parecía dar sus notas al aire como un despliegue de bélicas banderas. (SI, 150)

Los epítetos tienen, en general, carácter metafórico y aludir a determinados aspectos culturales, pueden destacar las características propias del nombre al que refieren -(18b)-, o ser sinestésicos -(18c)-, al aplicar un adjetivo que indica una sensación determinada (luminoso) a un sustantivo al que, por su significado, no le corresponde esa sensación en absoluto.

En las últimas obras de Valle se documenta, con cierta frecuencia, series adjetivales pospuestas que modifican al primer sustantivo de esta estructura cuando indica alguna actividad (por lo general, son nombres que significan gesto, actitud o expresión). Esta construcción empieza a desarrollarse cuando las anteriores no son tan frecuentes. Así, encontramos casos como los siguientes:

19. a. (...) Otros tenían la expresión cavilosa y hepática de los tenderos viejos (...) (TB, 42)

- b. Su redondez pavona, (...), tenía esa actitud petulante y preocupada del cómico que entre bastidores espera su salida a escena. (TB, 81)
- c. Para las madamas era encantador aquel pesimismo de casaca diplomática, aquellos giros disertantes y parabólicos de los guantes londinenses, (...) (TB, 196)
- d. Para fijarlas [las intenciones] ponía el gesto clásico y bobalicón del comediante que representaba El Vergonzoso en Palacio. (LCM, 202)

Los epítetos de (19) sirven, sobre todo, para caracterizar ese gesto, esa actitud del personaje en cuestión como algo propio, distintivo de él y, al mismo tiempo, para subrayar la relación establecida entre el Sintagma Nominal regente y el Sintagma Nominal término de preposición.

Así, por ejemplo, en (19b) se destaca que la actitud de Don Celes Galindo se siente como la propia del cómico que entre bastidores (...), por medio de los adjetivos petulante y preocupada que indican una determinada actitud del personaje, que aclara la identificación establecida con el Sintagma Preposicional. En el resto de ejemplos citados en (19) el valor de los epítetos es el mismo.

Valle-Inclán, en su prosa, amplía este recurso de estilo, por medio de la utilización de más de dos adjetivos que califican al primer sustantivo de una construcción N de N, fenómeno que también se documenta en la prosa de Eça de Queiroz. Los epítetos, al igual que en los ejemplos (15)-(19) pueden modificar a un sustantivo abstracto, a un sustantivo que indique algún tipo de sensación o a un sustantivo que signifique voz, expresión, etc. Y también el Sintagma Nominal regente es una cualidad presentada como característica fundamental de un personaje o de un objeto determinado. Los adjetivos, además de subrayar esa cualidad, describen el sustantivo al que califican:

- 20. a. (...), y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar

todas las otras (...) (SE, 117)

- b. Oíase el murmullo solemne, misterioso y grave de las letanías, de los salmos, de las jaculatorias. (FS, 27)
- c. En el fondo del valle seguía sonando el repique alegre, bautismal, campesino de aquellas viejas campanas que de noche, a la luz de la luna, contemplan el vuelo de brujas y trasgos. (FS, 98)
- d. Era una voz íntima y ronca, húmeda de lágrimas, de una tristeza irreparable. (LCC, 138)
- e. La expresión aguzada, enfermiza y precoz del Augusto Niño no prometía una vida lozana. (LCM, 32)

En (20a) los epítetos, desde un punto de vista gramatical, modifican a ciencia, pero acercan el significado de este sustantivo al del Sintagma Preposicional (decadente). Cada uno de los tres adjetivos apunta a diferentes campos significativos, que, juntos, se complementan y forman un único significado, el del sustantivo término de preposición. En (20b), al trío de adjetivos le corresponde un trío de Sintagmas Preposicionales, de tal manera que se podría postular que existe un paralelismo que consiste en una correlación de tres elementos, pues a cada grupo nominal formado por el sustantivo murmullo y un adjetivo le correspondería un Sintagma Preposicional determinado por su respectiva posición:

- 20. b'. murmullo solemne de las letanías
 [murmullo] misterioso de los salmos
 [murmullo] grave de las jaculatorias

Además de esta lectura, que se puede considerar como tabular¹⁹, también se puede plantear que, de la suma de los significados del sustantivo y de los adjetivos y de los tres Sintagmas Preposicionales se podría extraer una especie de archilexema que sería el de 'rezos religiosos' del que derivarían tanto los epítetos, calificativos de este, como los Sintagmas Preposicionales, desarrollos léxicos de este archilexema.

En (20c) y (20e) tenemos estructuras que denominamos como de envolvimiento (vid. infra). En (20c), un adjetivo de acentuación diferente (aguda en este caso) está rodeado por dos epítetos de acentuación llana. En (20e) el nombre y el último adjetivo (expresión y precoz, respectivamente) tienen acentuación aguda, y los adjetivos de acentuación llana quedan entre ellos, con lo que tendríamos, un esquema constructivo paralelístico, basado en la acentuación. Esquemáticamente:

(20) (e') expresión aguzada, enfermiza y precoz
 a b // b a

Donde a es la palabra de acentuación aguda y b es la grave.

También aparece en la prosa de Valle-Inclán, con especial profusión en sus primeras obras, para casi desaparecer en las postreras, la pluriadjetivación -sobre todo la compuesta por dos adjetivos- para calificar a un nombre cuya función es la de término de preposición en una estructura N de N.

En primer lugar, vamos a tratar de la presencia de epítetos que, aunque aparecen linealmente pospuestos al segundo sustantivo, gramaticalmente, modifican al primero:

21. a. Y con el rostro cubierto de rubor, entreabierta la boca de madona y en el fondo de los ojos misterioso y cambiante, Rosarito se estrechaba a la condesa cual si buscara amparo en un peligro. (F, 162)

b. Sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, envuelta en la luz como la diáfana veste de oro, parecía una Madona soñada por un monje seráfico. (SO, 32)

c. (...) comenzó a bailar uno de esos pasos de égloga alegres y pastoriles. (SO, 45)

En (21c), por ejemplo, alegres y pastoriles califica a pasos, pero al estar inmediatamente después del sustantivo égloga, que, por su significado, tiene al menos una de las notas añadidas por los epítetos como inherente a su significación (pastoriles), resulta que los adjetivos marcan aún más el

contenido del sintagma pasos de égloga, al desarrollar características ya presentes en él.

Casos generales de adjetivos que califican a un Sintagma Nominal término de preposición en una construcción N de N en la prosa de Valle-Inclán son, entre otros:

22. a. (...) jamás había gustado el encanto de los rincones oscuros y misteriosos, donde el alma tan fácilmente se envuelve en ondas de ternura, y languidece de amor místico. (F, 70-71)
- b. Enfrente se abría la puerta del laberinto misterioso y verde. (SO; 32)
- c. Yo sentí de pronto el amor de aquella hija lejana y casi quimérica: (SI, 128)
- d. (...) se oían las voces de unas niñas que jugaban a la rueda: Cantaban una antigua letra de cadencia lánguida y nostálgica. (SP, 28)
- e. La varonil hermosura del mancebo le parecía la herencia de una raza noble y antigua: (LCC, 42)

En todos los ejemplos de (22), excepto (22a), los adjetivos ocupan posición final absoluta. Sin embargo, en el mencionado (22a), al Sintagma Nominal formado por rincones y los adjetivos oscuros y misteriosos lo modifica una subordinada introducida por un adverbio relativo, que equivale a un adjetivo. Asimismo, en (22a), y en (22b), los adjetivos modifican a un sustantivo que indica un lugar determinado, uno de ellos destaca el color de dicho lugar (oscuros, verde), y el otro es misterioso, uno de los epítetos habituales en la prosa, sobre todo en sus primeras obras, de Valle-Inclán que se aplica a cualquier lugar.

En (22c) y (22d), en los dos epítetos coordinados, al menos uno -(22c)-, o ambos -(22d)-, tienen una acentuación distinta al nombre modificado, y, precisamente, esos adjetivos esdrújulos tienen valor metafórico, realzado en (22d) por la asonancia entre los adjetivos. En (22e), se produce una alianza

de epítetos habitual en la prosa de Valle-Inclán al calificar a un sustantivo con el significado de raza, como ocurre en este caso, y son noble y antigua. La construcción N de N en (22e) se refiere a un hombre, y el adjetivo noble es frecuente que se aplique a cualquier personaje masculino en la prosa de D. Ramón.

También es abundante en la prosa de Valle, sobre todo en sus primeras obras, la presencia de adjetivos coordinados dentro de un Sintagma Nominal término de preposición en una estructura del tipo N de N, en la que el nombre modificado por estos epítetos indica actitud, o está sobreentendida en la construcción citada. Por lo general el primer sustantivo está modificado también por algún adjetivo que, o bien "prepara" el Sintagma Preposicional siguiente, o bien es el omnipresente viejo o alguna de sus múltiples variantes.

Así tenemos, en primer lugar, casos de epítetos que aparecen pospuestos, que modifican al sustantivo actitud:

23. a. (...), y en presencia de las mujeres, a poco lindos que yuviesen los ojos, adoptaba una actitud lúgubre, de poeta sepulturero y doliente (...) (F, 111)
- b. Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío. (SI, 172)
- c. (...), adoptaba una actitud lúgubre de poeta sepulturero y doliente. (SE, 96)

En los tres ejemplos citados en (23) ((23a) y (23c) son una misma construcción repetida en dos obras distintas), actitud pertenece al Sintagma Nominal regente, y el Sintagma Preposicional viene a ser una identificación de esa actitud del personaje que queda resaltada. Los adjetivos señalan con mayor fuerza esta identificación de esa actitud al marcar y definir el sustantivo al que modifican. Así, en (23a) y (23c) los adjetivos sepulturero y doliente, junto con su significado propio, de alguna manera desarrollan el significado de un epíteto como romántico, que contiene el ambos adjetivos. En (23b) los tres epítetos, además de concretar la identificación producida en el

texto al relacionar la actitud del personaje con un ídolo, presentan rasgos propios del personaje al que se refiere esta construcción (el Marqués de Bradomín): roto no sólo refiere a ídolo, sino que también alude a la situación física del personaje - este fragmento pertenece a SI, donde amputan un brazo a Bradomín-; pero los otros dos adjetivos señalan características propias del personaje del Marqués de Bradomín, a lo largo de todas las apariciones de este personaje en la prosa de Valle-Inclán.

Por otra parte, también conviene tener presente la estructura silábica del trío de adjetivos, pues el primero y el último son bisílabos y, entre ellos, aparece un adjetivo pentasilábico, con lo que se evita la unión de adjetivos con un mismo ritmo y una misma cantidad silábica.

El siguiente paso es que los epítetos pospuestos modifiquen a un sustantivo término de preposición en una estructura del tipo N de N en la que uno de los sustantivos indica algún tipo especial de actitud de un personaje:

24. a. La vieja miró a las niñas con ternura y después murmuró con rancia severidad de una dueña escrupulosa y devota .(SO, 60)

b. Alcé con fatiga el único brazo que me quedaba, y acaricié aquella cabeza que parecía tener un nimbo de tristeza infantil y divina. (SI, 142)

c. (...), todo en aquella noche, bajo aquella luna, era para mí objeto de voluptuosidad depravada y sutil, (...) (SE, 113)

Los tres ejemplos de (24) repiten los mismos esquemas tratados en (23), en los que los adjetivos sirven para precisar la identificación producida entre la actitud destacada y su imagen.

También es frecuente en la prosa de Valle-Inclán, especialmente en sus primeras obras, la presencia de series adjetivales de más de dos adjetivos que califican al sustantivo

término de preposición en construcciones como las que tratamos:

25. a. Le desató las bridas de la capotilla de terciopelo verde, anudadas graciosamente bajo la barbeta de escultura clásica, pulida, redonda y hasta un poco fría como el mármol. (F, 57)

b. Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas; exhalábase de ellas el perfume de unos sentimientos extraños, a la par pecaminosos y místicos. (F, 143)

c. (...), un solo sendero, ondulaba entre los mirtos como el camino de una vida solitaria, silenciosa e ignorada. (SO, 32)

d. La tarde lívida daba mayor tristeza al vano de la plaza encharcada, desierta, sepulcral. (SI, 104)

e. Despertéme al amanecer con los nervios vibrantes, cual si hubiese pasado la noche en un invernadero, entre plantas exóticas, de aromas raros, afroditas y penetrantes. (SE, 105)

f. Los aromas de las eras verdes esparcíanse en el aire como alabanzas de una vida aldeana, remota y feliz. (FS, 30)

g. Sentía en la palma de la mano el calor de aquella voz rastrera, sofocada e implorante: (LCC, 117)

h. (...), cabeceando en una extensión de mar lívida, espumosa y depierta. El hermoso segundón se volvió a su gente: (LCC, 135)

3. 1. 3. Adjetivación en posición postnominal de un N término de la preposición "con".

Una construcción interesante y frecuente en los autores que estudiamos es la producida cuando la adjetivación pospuesta a un sustantivo forma parte de un Sintagma Nominal término de preposición, y la preposición es con. Este sintagma preposicional se convierte en un grupo fónico dentro del período²⁰.

En la prosa de Eça de Queiroz los ejemplos que más se documentan con adjetivación pospuesta tienen determinante y los epítetos son eminentemente descriptivos. Baste citar un único caso, de los muchos que aparecen en las novelas del autor portugués, que puede considerarse como canónico:

26. Mr. Colney era alto e seco, com un imenso nariz agudo e enristrado, (...) (O Mistério da Estrada de Sintra, 98)

El matiz descriptivo de agudo y de enristrado está destacado también por los adjetivos predicativos alto y seco.

En la prosa de Valle-Inclán también es muy frecuente esta construcción aunque los adjetivos no sólo tienen valor descriptivo, sino también evocativo y/o identificativo²¹, en particular con la presencia de determinantes. La ley cuantitativa propuesta por S. Fernández Ramírez²² se cumple en la gran mayoría de los casos. En primer lugar tenemos diversos ejemplos que cumplen las características anotadas por dicho autor:

27. a. Mientras el corcho se iba llenando con la leche tibia y espumosa, decía la pastora: (FS, 51)
- b. Y la rodeaban, apoyados los cántaros en las caderas, hablándose en voz baja con un murmullo milagrero y trágico. (FS, 60)
- c. El mayordomo abrió los ojos inmensamente. Eran verdosos, con las pestañas siempre temblorosas y muy rubias. (LCC, 32)
- d. La hija con una llama risueña y amable en los ojos, (...) (LCC, 121)
- e. Con un esguince anguloso y oblicuo vio la calle tumultuosa de luces y músicas. (TB, 204)
- f. El cautivo pestañeó con un gesto incoherente y aterrorizado. (LCM, 109)

Los adjetivos tienen significados descriptivos, aplicados, sobre todo, a la voz o al gesto de algún personaje.

Además, los adjetivos suelen ser de mayor número de sílabas que el nombre y, por ello, según la ley cuantitativa citada antes, van pospuestos. Excepto en (27a) y (27c), el determinante es siempre un(a), y, menos en (27e), este Sintagma Preposicional acaba en pausa, bien parcial - (27a), (27d)-, bien absoluta - (27b), (27c), (27f)-.

Ahora bien, en la prosa de Valle-Inclán también aparece este Sintagma Preposicional con otros determinantes, en particular ese(a), y, aunque mantenga esos valores descriptivos señalados en los ejemplos de (27), también tienen valores evocadores de la experiencia ordinaria del lector. Lo que se busca es, por medio de estos demostrativos, la identificación, la complicidad del lector. Este recurso se documenta especialmente en sus primeras obras con ejemplos como los siguientes:

28. a. Entonces su antigua niñera nos aconsejó, con esa lealtad bondadosa y ruda de los criados viejos: (SO, 18)
- b. (...) sus barbas de plata se iluminaron con esa sonrisa grave y humilde de los santos. (SP, 68)
- c. El Maestro-Escuela, después de oírle cruzó las manos con esa gravedad señoril y modesta de algunos eclesiásticos (...) (LCC, 14-15)

Los adjetivos coordinados contrastan por sus significados. Este contraste, sobre todo, resalta esa evocación expresada por medio de con + ese(a)... y, también, para introducir el Sintagma Preposicional formado por de + SN. Así, por ejemplo, en (28a) la lealtad bondadosa y ruda se presenta como característica esencial y definitoria de los criados viejos, y lo mismo puede aducirse en el resto de los ejemplos citados.

Mucho menos frecuente es la construcción con + O + N + A + A, es decir, que el término de la preposición con no tenga determinante, no esté actualizado²³. Los epítetos mantienen el valor descriptivo aplicado al sustantivo al que califican y suelen ser de mayor cantidad silábica que el nombre. Esta

variante se documenta con mayor amplitud en las primeras obras de Valle-Inclán. Entre otros, merece la pena destacar los siguientes:

29. a. Sabía ella decir todas estas trivialidades con coquetería insinuante y graciosa. (F, 91)
- b. Él insistía con palabras muy tiernas y un poco poéticas. (F, 69)
- c. Hacía cerca de dos años que no me escribía, y ahora me llamaba a su aldo con súplicas dolorosas y ardientes. (SO, 7)
- d. Con exageración risueña y asustadiza me imponía silencio: (SO, 21)
- e. La Niña Chole reposaba con sueño cándido y feliz: (SE, 129)
- f. Tosió varias veces el clérigo y con gesto amistoso y reactivo sacó una carta del sombrero. (LCC, 93)
- g. En aquella tarea todos ayudaron con ardor silencioso y fanático. (LCC, 105)

Si bien lo normal es que el Sintagma Preposicional ocupe posición final, sobre todo absoluta, también se documentan casos en que aparece antepuesto - (29d) y (29f)-, fenómeno muy poco frecuente cuando el Sintagma Nominal término de la preposición con está actualizado. Al igual que en los casos citados en (27), los epítetos tienen valor descriptivo y modifican a sustantivos con el significado de voz - (29b), (29c), (29d)- o de gesto - (29a), (29f), (29g)- de algún personaje. Cuando los adjetivos ocupan la posición final absoluta, se aprecia una tendencia a situar un adjetivo con acentuación distinta del sustantivo y del otro adjetivo al que está coordinado en último lugar, con lo que se logra un final de frase y/o período mucho más abrupto. Este fenómeno se produce en tres de los cinco ejemplos citados con adjetivos en posición final absoluta: (29b), (29f) y (29g).

Mucho menos frecuente en la prosa de Valle-Inclán es que en este Sintagma Preposicional aparezcan más de dos adjetivos

pospuestos. En estos casos, los epítetos siempre tienen valores descriptivos, aunque de dos maneras: 1). Por medio de una serie adjetival intensificadora y descriptiva, en la que los epítetos ocupan un mismo nivel jerárquico; o, 2). Un primer adjetivo modifica directamente al sustantivo, y los otros dos ocupan un nivel jerárquico distinto y son como una explicación del grupo nominal. Ahora bien, a veces, es difícil discernir entre los dos procedimientos, pues algún ejemplo podría ser analizable de ambas formas²⁴. En la prosa de Valle-Inclán pueden encontrarse ejemplos como los siguientes:

30. a. Octavia le miró con expresión sobrehumana, dolorida, suplicante, agónica; (...) (F, 106)
- b. [la compañera de Sor Simona] Era casi una niña, con los ojos aterciopelados, muy amorosos y dulces. (SI, 137)
- c. Era muy devota, con devoción sombría, montañesa y arcaica. (FS, 15)
- d. Depositaba los frutos de su saber mileno, en la tertulia de radicales, suavemente, con un gesto blando, religioso, medido. (LCM, 225)

(30a) y (30d) pueden considerarse ejemplos del primer procedimiento citado, y (30b) y (30c), aunque con algunas reservas, del segundo. En otro sentido, en varios de los casos citados, los adjetivos funcionan como elementos correctores metafóricos²⁵, como ocurre en la relación sustantivo-adjetivo en (30a) y (30c).

El sustantivo al que modifican los adjetivos designa, como en los ejemplos anteriores, el gesto de un personaje, a excepción de (30c), en donde dos adjetivos califican a un sustantivo que indica una parte corporal.

Dentro del sintagma preposicional formado por con + N + A + A + ... tiene interés un recurso formal, frecuente en toda la adjetivación pospuesta en la prosa de Valle-Inclán, que denominamos estructura de envolvimiento. Dicho recurso consiste en que el sustantivo y el segundo adjetivo tienen una misma

acentuación, y el primer epíteto queda, entre ellos, con una acentuación distinta, con lo que se forman cláusulas rítmicas muy destacadas. Así, tenemos casos como:

31. a. La criolla habla, ríe, se mueve y gesticula, todo a un tiempo, con coquetería vivaz e inquietante. (F, 91)
- b. (...) con ese sueño cándido y adorable de los niños. (SO, 62)
- c. Sus ojos (...) se volvieron a mí con un ruego tímido y ardiente. (SP, 83)
- d. El recuerdo de la Niña Chole perseguíame con mariposeo ingrávito y terco. (SE, 105)
- e. El caballero legitimista le acogió con gesto protector y amable. (LCC, 45)
- f. El Doctor Carlos Esparza, Ministro del Uruguay, oía con gesto burlón y mundano las confidencias de su caro amigo el colega Doctor Aníbal Roncali, Ministro del Ecuador. (TB, 220)

En todos los ejemplos de (31), el primer adjetivo, acentuación distinta al sustantivo modificado y al otro epíteto con el que está coordinado, siempre señala, por lo general de manera metafórica, algún aspecto subjetivo del sustantivo.

También es habitual en la prosa de Valle-Inclán, especialmente en sus primeras obras, que la locución lleno(a) de + SN sustituya a con + SN, con más de un adjetivo pospuesto. El sustantivo regido suele ser abstracto y los adjetivos metafóricos, y se pueden producir los fenómenos rítmico-accentuales que venimos señalando:

32. a. Yo callé contemplando aquella cabeza llena de un encanto infantil y triste. (SI, 146)
- b. María del Rosario era pálida con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida. (SP, 24)
- c. Y después del día lleno de quehaceres humildes, silenciosos, cristianos, (...) (SP, 47)

De los tres casos citados destaca la construcción producida por contraste en (32b). La identificación efectuada por medio de la oración copulativa (María del Rosario= pálida) se modifica por el Sintagma Preposicional introducido por con, en el que se establece contraste por medio del adjetivo negros. Contraste que se resume en los adjetivos coordinados y pospuestos, introducidos por la locución llenos de: a pálida le correspondería, por su significado, lánguida, correspondencia reforzada por el hecho de que ambos adjetivos sean esdrújulos y asonantes. Los otros dos epítetos -negros, ardientes- crean contrastes con los anteriores.

3. 1. 4. Adjetivación en posición postnominal como marca de introducción del discurso directo de un personaje.

La acumulación de adjetivos pospuestos al nombre sirve también en la prosa de Valle-Inclán y, en menor medida, en la de Eça de Queiroz para interrumpir la narración introduciendo el discurso directo de algún personaje. Los epítetos, además de calificar a un Sintagma Nominal, funcionan como marca de delimitación del texto, al señalar ese tránsito en el relato del discurso primario al discurso narrativizado o, si se prefiere, del relato de acontecimientos al relato de palabras. Los adjetivos que aparecen en los textos no sólo califican la voz del personaje, sino que suelen ser epítetos que se le atribuyen de manera constante en todo el texto. Así, por lo general, la voz de una mujer amada por Bradomín está caracterizada por epítetos como tímida, baja, moribunda, religiosa, etc; un fraile-por ejemplo, el Fray Ambrosio de SI- tendrá siempre una voz grave, doctoral o noble, al igual que el D. Juan Manuel de Montenegro de SO; por el contrario, los personajes más irrisorios de TB o LCM tienen su voz, su discurso, calificado con epítetos que

marcan este caracter grotesco y ridículo. Suelen ser adjetivos que caracterizan a lo largo del texto al personaje de forma constante.

Con lo que se podría postular la existencia de una relación entre el sustantivo y los adjetivos calificativos similar a la denominada como solidaridad léxica, del subgrupo selección.

Como comentamos, en la prosa de Eça de Queiroz no se documenta con frecuencia la presencia de más de un adjetivo pospuesto que sirva para introducir el discurso directo, frente a la considerable frecuencia del uso de un único adjetivo en posición incidental, para realizar la misma función. Sin embargo, es frecuente la presencia de párrafos que terminan con más de un adjetivo pospuesto y, a continuación, aparece el discurso directo de un personaje. Se puede pensar que en este procedimiento está el origen del empleo del epíteto como elemento introductor del relato de palabras. Así, es frecuente encontrar ejemplos parecidos a los siguientes:

33. a. (...); e o domingo terminava, com uma serenidade cansada e triste. -Luísa- disse a voz de Jorge(...) (O Primo Basílio, 33)

b. (...) Eu perguntei cautelosamente a Tópsius quem era o outro tão velho, tão augusto. - Rabi Robão- murmurou com veneração o meu douto amigo. (...) (A Relíquia, 194)

Construcciones en las que el paso del discurso de acontecimientos al de palabras implica un cambio de locutor - (33b), especialmente-, o, lo que es lo mismo, un paso del

discurso transpuesto al discurso atribuido.

La adjetivación pospuesta introductora de discurso directo más frecuente consiste en adjetivar el sustantivo voz o similares (tono, entonación, falsete, ...). Los epítetos califican tanto al personaje que va a emitir el discurso como al discurso en sí. En la prosa de Eça de Queiroz tenemos ejemplos como:

34. a. (...) a sua voz fina e fresca agradava ao senhor chantre: (O Crime do Padre Amaro, 77)
- b. E com um tom demorado, de reflexão: (O Primo Basílio, 43)
- c. E então senti esparsamente pelo quarto, com um rumor manso de brisa entre jasmins, uma voz repousada e suave: (A Relíquia, 337)

En (34b) aparece un único adjetivo, pero coordinado con un Sintagma Preposicional que, por el sentido, podría sustituirse por un adjetivo, sin que varíe el significado en modo alguno. E. Guerra da Cal señala que este cierre de una serie adjetiva por un Sintagma Preposicional tiene, sobre todo una intención melódica y rítmica²⁶. Por este motivo consideramos (34b) dentro de este apartado.

En los tres ejemplos citados en (34) el segundo adjetivo pospuesto coordinado repite, de alguna manera, la significación del primero, pero con un término distinto, con lo que se crea, según la terminología de la retórica tradicional, una relación de sinonimia o una metábole²⁷. En (34b) y (34c) los adjetivos están en posición final absoluta, y forman una construcción favorita en la prosa de Valle-Inclán.

En la prosa de D. Ramón la estructura más habitual consiste en que los adjetivos pospuestos modifiquen al nombre voz sean término de un Sintagma Preposicional regido, sobre todo, por con y, en menor medida, por de. Este Sintagma Preposicional está seleccionado por un verbum dicendi, que, por lo general, no es el archilexema decir²⁸, sino otros verbos que marcan la

entonación del personaje-emisor del discurso directo. Así, el discurso de los personajes femeninos suele estar introducido por verbos como murmurar o susurrar, mientras que el de los personajes masculinos (frailes, vinculeros, etc.) al estar su voz marcada por adjetivos como grave, doctoral, noble, el verbum dicendi es, por lo común, llamar, gritar y similares:

35. a. Apoyada en la chimenea retorciendo una punta del pañolito de encajes, murmuró en voz afectuosa y conciliadora: (F, 68)
- b. Tula levantó la cabeza, y murmuró en voz baja e íntima: (F, 86)
- c. Yo gemí sepultado entre las almohadas, y le dije con la voz moribunda y burlona: (SI, 162)
- d. Adega acudió a ella murmurando en voz baja y religiosa: (FS, 54)
- e. Desde la puerta volvióse murmurando con su voz infantil y cansada: (FS, 55)
- f. Ádega bajó la voz misteriosa y crédula: (FS, 77)
- g. La Madre Abadesa cerró los ojos, murmurando con voz interior y meditabunda: (LCC, 112)

El único caso en que aparece decir como verbo que selecciona un Sintagma Preposicional formado por con + voz + adjetivos es (35c), pero hay que notar que, en la misma frase, los adjetivos aplicados a la voz (moribunda, burlona) ya están seleccionados por el verbo gemí.

El siguiente paso en este procedimiento es que los adjetivos sigan en posición absoluta, pero no modifican a un sustantivo como voz o tono, sino a términos cuasi-sinónimos, connotados de diversas formas:

36. a. El viejo respondía con su entonación lenta y religiosa, de narrador milenario: (FS, 64)
- b. El Marqués llamó a su mujer, con falsete cascivano y glándulo: (LCM, 132)

En (36a) los adjetivos modifican a entonación, un

sustantivo que, frente a voz, estaría marcado al significar una inflexión determinada de esa voz. Los epítetos lenta y religiosa destacan claramente el tipo de entonación del personaje. El Sintagma Preposicional final (de narrador milenario) funcionaría como un resumen del significado de los adjetivos del texto. De tal manera que se establece la siguiente igualdad:

36. a'. entonación de narrador milenario= lenta y religiosa.

Una vez más, Valle-Inclán busca el alejamiento de la materia narrada por medio del empleo de adjetivos que señalen una lejanía cronológica (en este caso sería milenario).

En (36b) ocurre el mismo fenómeno, pero se marca lo grotesco del personaje, al deformarlo tanto con el sustantivo que indica voz (falsete) como con los adjetivos que le modifican (casquivano y glándulo).

También se documentan ejemplos en los que los epítetos pospuestos se refieren al nombre voz o similares, sin aparecen en posición final absoluta y la oración en la que aparece esta construcción introduce discurso directo:

37. a. Una voz grave y eclesiástica, que parecía venir de más lejos, llamaba: (SO, 68)
- b. En voz baja y serena, le dije: (SP, 63)
- c. Se oyó la voz admirativa y respetuosa del Girle: (LCC, 103)
- d. Y declaró con su tono grave y doctoral el Maestre-Escuela: (LCC, 112)

Las fórmulas más frecuentes son: 1). Adición de una oración de relativo tras los epítetos (37a); 2). Por medio del empleo de la tematización (37b y 37c); y 3). Inserción de los adjetivos como calificativos del primer sustantivo en una estructura N de N(37c).

El último procedimiento que documentamos en la prosa de Valle-Inclán en el que los epítetos califican al sustantivo

voz e introducen discurso directo consiste en que los adjetivos modifiquen a otro sustantivo de la frase, aunque podrían modificar perfectamente a voz:

38. a. Su voz tenía una amargura noble y sincera,
que dejó admirado al Marqués de Bradomín:
(LCC, 90)
- b. El Coronel-Licenciado levantó la voz parando
un ojo burlón y compadre sobre los otros
asistentes: (TB, 81)

La adjetivación pospuesta introductora de diálogo en la prosa de Valle-Inclán también puede modificar a sustantivos que no indican voz. En la oración existe un verbum dicendi que señala el comienzo del discurso de los personajes. Este es un recurso que Valle-Inclán utiliza muy poco en sus primeras obras, y que, por el contrario, en las últimas se documenta con mayor amplitud. Al igual que en los casos anteriormente citados, los epítetos pueden estar en una construcción absoluta de participio o de gerundio (excepto en (39c), (39f), (39h) y (39i)):

39. a. Después les dijo, tendida hacia mía su mano
delicada y alba: (SI, 109)
- b. Perdió de pronto su hieratismo, e
inclinándose hacia mí con un arranque fiero,
apasionado, clamó: (SI, 116)
- c. Unos ojos aterciopelados, compasivos y
tristes, me interrogaron: (SI, 142)
- d. Desde allí, clavándome una mirada fiera y
llorosa, gritó: (SE, 132)
- e. (...), y el canónigo volvió a insistir,
acentuando sus palabras con esa pureza
gramatical, entonada y clásica de los
oradores sagrados: (LCC, 112)
- f. El Tirano, rubricando el último pliego,
habló despacio, la mueca dolorosa y verde en
la rasgada boca indiana: (TB, 84)
- g. Murmuró engordando las erres con una fuga de
nasales amables y protocolarias: (TB, 206)
- h. [El Doctor Polaco] Saludó con una curvatura
pomposa y escenográfica, colocándose la
chistera bajo el brazo: (TB, 229)

- i. Afirmó el hijo llorón y badulague: (LCM, 158)

En todos los casos de (39) ocurre el fenómeno que señalamos: los adjetivos están en relación con el verbum dicendi del texto (cfr. (39a) y (39b), por ejemplo), son epítetos que refieren constantemente al personaje, y que, en estos ejemplos, califican la enunciación, al adjetivar bien una parte del cuerpo- (39a), (39c), (39d), (39f)-, bien la actitud del personaje - (39b), (39e), (39g), (39h)-. (39i) es, en este sentido excepcional, pues los adjetivos califican a todo el personaje (el hijo) y no a una parte de su cuerpo o a una acción realizada por él.

Si tomamos como ejemplo canónico a (39f), los adjetivos no refieren directamente a Tirano Banderas, sino a su mueca, el sustantivo que identifica en toda la obra al personaje, como señaló R. Gullón²⁹. Pero, además, de los dos epítetos es el primero (dolorosa) el único que aporta algún contenido significativo, puesto que el segundo (verde) puede considerarse como un epithetum constans de mueca, dado que la identificación no es sólo Tirano Banderas = mueca, sino = mueca verde (por el consumo de cocaína). Por medio de esta identidad, el discurso directo refiere no ya a un personaje, sino a una máscara, a un gesto, con la intención de quitar inmediatez, verosimilitud a las palabras que enuncia el Tirano. No se trata de caracterizar al personaje como hipócrita, sino de destacar lo impersonal de su habla, la falta de relación inmediata y expresiva con el hombre que las dice.

También es posible en la adjetivación pospuesta introductora de discurso directo que los adjetivos modifiquen a un sustantivo que designa una parte del cuerpo humano, en especial una parte del rostro. El verbo de la oración no es de lengua, sino de acción³⁰, de tal manera que la oposición discurso de acontecimientos/discurso de palabras está marcada también por

la oposición activo/estático, respectivamente. En Eça de Queiroz hay ejemplos como:

40. a. (...); e batendo-lhe nas costas com a mão papuda e mole: (O crime do Padre Amaro, 30)
- b. (...); fixava em todos, com susto, os seus olhinhos côcavos e chorosos: (O Crime de Padre Amaro, 101)
- c. Calou-se, ofregante; e, abanandose como lenço, rolava em reolor os seus olhos langorosos, pratendos como os dum peixe morto: (O Primo Basílio, 45-46)
- d. Então o Dr. Margaride estendem a mão pacificadora e solene: (A Relíquia, 37)
- e. (...) Tirando o chapén, apertei na palma larga e leal os dados fugidios do Sr. Adelino: (A Relíquia, 60)
- f. Ele agradecen, seníssimo. Depois volven para mim a face majestosa e lívda: (A Relíquia, 72)
- g. (...); e pousando o cesto nas lajes, tomando um figo em cada uma das mãos negras e cheias de terra: (A Relíquia, 211)

En casi todos los casos, los epítetos están en posición final absoluta y las excepciones son los complementos adjuntos que acompañan habitualmente a los adjetivos, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán: una comparación (40c), una anteposición del Sintagma Preposicional al Objeto Directo (40e), un Sintagma Preposicional seleccionado por el adjetivo (40g). Y al mismo tiempo, la adjetivación doble expresa, como es habitual, dos aspectos de la realidad, el objetivo y el subjetivo. De tal forma que uno de los epítetos aporta una nota concreta y objetiva de lo percibido, sobre todo un dato físico, y el otro expresa la impresión que esa nota provoca. Por lo general, el que refiere a lo objetivo es el primer adjetivo de los que forman la serie pospuestas, y lo subjetivo está marcado por el segundo (cfr. (40a), (40b), (40c), (40e)). Sucede lo contrario en (40d) y (40f), y los adjetivos que forman la serie pospuesta de (40g) sólo aportan significado objetivo.

Valle-Inclán también emplea este procedimiento, pero lo amplía y desarrolla a partir del modelo esbozado en la prosa del novelista portugués:

41. a. Fray Ambrosio me contempló con infantil deleite haciendo grandes aspavientos con sus brazos largos y descovuntados: (SI, 101)
- b. (...) en la vaga oscuridad albeaba el cráneo desnudo y temblón: (SI, 163)
- c. El saludador sonreía pasando su mano temblorosa y senil por el vellón de la res: (FS, 39)
- d. El mendicante inclinó la cabeza asoleada y polvorienta: (FS, 47)
- e. Se oyó el clamor de la madre, que venía entre dos vecinas, con la cabeza cubierta, desesperada y ronca: (LCC, 75)
- f. Dando alaridos le enclavijó los brados y le besó en la boca inerte y sangrienta: (LCC, 76)
- g. La madama le clavó los ojos agudos y enconados: (LCM, 130)
- h. Crisanto levantó una mano grande y apaciguadora: (LCM, 223)

Salvo en (41c), en todos los textos de (41) los adjetivos ocupan en posición final absoluta. En cuanto a la distribución del significado en los epítetos, como norma general, también aparece el empleo de estos para señalar lo objetivo y lo subjetivo del nombre al que se refieren. En casi todos los ejemplos (41c, 41d, 41e, 41f, 41g, 41h), el primer adjetivo es el que expresa el aspecto objetivo y el segundo, el subjetivo. Ahora bien, no se trata de una imitación servil de este rasgo de estilo en la prosa de Eça, sino más bien de una ampliación de las posibilidades funcionales de este procedimiento.

Por ejemplo, en (41b) los adjetivos refieren a un sustantivo (cráneo) que, por las connotaciones³¹ que tiene en toda la prosa de Valle-Inclán, tiene un marcado carácter degradador. A la vez en este texto se efectúa un contraste entre

el Sintagma Preposicional y el resto de la oración, contraste destacado por los adjetivos. En resumidas cuentas, este ejemplo podría considerarse una expresión de lo que, M. Bermejo Marcos ha considerado como esperpentización anterior al esperpento⁴².

En (41e) los adjetivos pospuestos introductores de discurso directo destaca lo objetivo -el primer epíteto- y lo subjetivo -los otros dos-. Pero esta expresión de lo subjetivo por medio de estos dos adjetivos (desesperada y ronca) es peculiar en cuanto al resto de ejemplos de (41), puesto que el adjetivo desesperada, al referirse a cabeza crea un relación tropológica que podría considerarse como sinecdóque, puesto que se ha tomado la parte (la cabeza) por el todo (la madre). Pero este adjetivo sinecdóquico está envuelto por los otros dos, quizá para atenuar una asociación de significados un poco abrupta.

El último adjetivo (ronca), al tener un significado referido a la voz del personaje, sirve como indicador de que lo que va a aparecer inmediatamente después en el texto es discurso directo del personaje en cuestión.

Esta construcción aparece modificada, cuando se compara una parte del cuerpo con un término figurado, y los adjetivos, en vez de modificar a la palabra comparada, aparecen pospuestos a la imagen:

42. Y echando al suelo el haz de leña, bajó hasta meterse con los zuecos en el agua, los brazos en alto como una sibila aldeana, clamorosa, desesperada y adusta: (SI, 134)

Los adjetivos no sólo sirven para introducir el discurso directo, sino también para restringir el significado de sibila y definir al personaje al que refiere la comparación (una vieja).

Otra fórmula por la que los adjetivos pospuestos introducen relato de palabras, muy utilizada por Valle-Inclán, sobre todo en sus primeras obras, consiste en que el verbo de la

oración sea de acción y no un verbum dicendi, y los epítetos no modifiquen ni a la voz del personaje, ni a una parte de su cuerpo, sino a la risa del personaje:

43. a. El fraile calló suspirando. Después se rió, con un reir extraño, ruidoso, grotesco: (SI, 111)
- b. En la puerta se volvió con esa sonrisa candorosa y rancia de las solteronas intactas: (SI, 165)
- c. (...) los labios hidrópicos del negro esbozaron una sonrisa de ogro avaro y sensual: (SE, 111)
- d. Subiendo la escalera oía la voz del vínculo y su risa violenta y feudal: (LCC, 21)
- e. El Marqués de Bradomín tuvo una sonrisa dolorosa y cruel: (LCC, 24)
- f. El Marqués de Bradomín repuso con una sonrisa amable y mundana: (LCC, 97)
- g. La Madre Abadesa tuvo una sonrisa indulgente y compasiva: (LCC, 99)
- h. El Coronelito miraba al ranchero con ojos chispones. Inflábale los rubicundos corchetes una amplia sonrisa de ídolo glotón, pancista y borracho: (TB, 131)
- i. Bradomín le envió una sonrisa, los ojos compadecidos, desilusionados, tristes de ciencia mundana: (LCM, 124)

Si tenemos en cuenta que la risa no es un objeto, los epítetos pospuestos que la modifican marcan siempre aspectos subjetivos del personaje, cuyo estado de ánimo en ese momento queda definido (cfr. 43e y 43f), por su risa y, sobre todo, por los adjetivos que la caracterizan, los cuales pertenecen a campos significativos distintos, con lo que las sensaciones que se desprenden del sentido de esos adjetivos es mucho mayor.

Se puede pensar que el punto de partida de esta construcción está en ejemplos como (43d) en los que la estructura risa + A + A (...) está coordinada con otra suboración en la que aparece la voz del personaje. El caso límite sería (43i), en

donde los adjetivos que podrían referir a sonrisa, modifican a otro nombre, en este caso voz.

Entre ambos extremos, caben todos los demás, en los que abundan los ejemplos en los que los epítetos están en posición final, pero también parecen adjetivos referidos a risa dentro de la construcción N de N, en la que el primer sustantivo es siempre risa y el segundo funciona como identificador del primero. Los adjetivos pueden modificar bien al primer sustantivo (43b), bien al segundo (43c y 43h).

Otra fórmula que utilizan en su prosa tanto Eça de Queiroz como Valle-Inclán para introducir el discurso directo por medio de adjetivos pospuestos, consiste en que el verbo sea de acción y el nombre al que refieren sea gesto.

Así, se marca más lo dinámico del discurso de acontecimientos frente al discurso de palabras, más estático, al ser introducido este por una expresión de tipo con gesto + A y A.

En la prosa de Eça encontramos ejemplos como:

44. a. Amaro, de olhos baixos, passava, con un gesto embaracado e errante, os dedos pelos beiços: (O Crime do Padre Amaro, 52)
- b. Mas Artur, com a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemate, soltou a última estrofe: (O Crime do Padre Amaro, 70)

Los ejemplos de (44), sobre todo (44b), muestran el origen de esta construcción; en la que los adjetivos no ocupan la posición final absoluta, sino que, por el contrario, el Sintagma Preposicional que contiene la construcción tratada está, por decirlo así "incrustada" en la oración y separa al verbo de su Objeto Directo ((44a)) o al verbum dicendi y su complemento del resto de la frase.

En la prosa de Valle-Inclán también se documenta con

gran amplitud, a lo largo de toda su obra, el uso de este rasco de estilo. Pero, mientras la adjetivación referida a risa es frecuente, sobre todo en sus primeras obras, los adjetivos pospuestos introductores de discurso directo que modifican a gesto, aunque aparecen en toda la prosa de D. Ramón, son abundantísimos en sus últimas novelas.

De tal forma que se podría postular que en la prosa de Valle-Inclán se sustituye paulatinamente el sustantivo risa por gesto para introducir el discurso directo. Además, con gesto los adjetivos con significado peyorativo o degradante son mucho más frecuentes que con risa (fenómeno coherente con la evolución del arte en Valle-Inclán):

45. a. Miré a Musarelo que permanecería ante mí con un gesto impasible y bufonesco: (SP, 68)
- b. Con su gesto adulador y pedante, lleno de pomposo afecto, se inclinó hacia Merlín: (TB, 51)
- c. El figurón diplomático acogió la agudeza con un gesto frío y lacio, que la borró: (TB, 54)
- d. Don Celeste tuvo un gran gesto adulador y enfático: (TB, 82)
- e. El otro denegó con su gesto flácido y amarillo de vejiga desinflándose: (TB, 176)
- f. Don Celes cambió toda la cara en un gran gesto abismado y confidencial: (TB, 200)
- g. La Duquesa petrificaba su gesto magro y curvo de pajarraco: (LCM, 26)

Frente a los casos de (44), en la prosa de Valle es frecuente que estos adjetivos ocupen la posición final absoluta ((45a), (45d), (45f), (45g)); o bien, que estén acompañados por una oración de relativo -un adjetivo dilatado, en definitiva- como en (45c). En todos los ejemplos de (45), al menos uno de los adjetivos indica un aspecto peyorativo o degradante del personaje, y, además, en algún caso, como por ejemplo (45b) y (45d), la caracterización grotesca del personaje está señalada por la interacción del significado de los adjetivos (adulador +

pedante, adulador + enfático, respectivamente).

Cuando los adjetivos pospuestos no ocupan posición final en la frase suele deberse a: 1) anteposición del Sintagma Preposicional en que aparecen³³ (45b) y, más frecuentemente, 2) selección de un Sintagma Preposicional con de, que califica a todo el Sintagma Nominal formado por gesto + adjetivos (45e y 45g).

Pero, también es posible hallar algunos ejemplos, particularmente en las últimas obras de Valle-Inclán, en que los epítetos pospuestos introducen discurso directo, pero modifican no a gesto, sino a otros sustantivos que pueden considerarse hipónimos³⁴ de este. Los sustantivos añaden un contenido significativo más preciso que el "neutro" gesto, que podría considerarse como el archilexema de este campo semántico. Entre otros, en la prosa de Valle-Inclán se documentan ejemplos como los siguientes:

46. a. El señor Polonio adquirió un continente grave, casi solemne: (SP, 30)
- b. El barón de Benicarlés le detuvo con aúlico aspaviendo, la estampa fondona y gallota, toda conmovida: (TB, 202)
- c. Se inquietaba con una repugnancia asustadiza y pueril: (TB, 209)
- d. El Ministro del Japón, Tu-Lag-Thi, al verlos, se incorporó en su mecedora de bambú, con un saludo falso y amable de diplomacia oriental: (TB, 223)
- e. Guiñaba los ojos con miopía inteligente y silencioso el Doctor Carlos Esparza: (TB, 224)

Otro aspecto interesante en la adjetivación en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán es el de los diversos efectos rítmico-musicales que se producen entre los adjetivos y entre ellos y el sustantivo al que modifican. Efectos que se deben, fundamentalmente a la creación de similitudines y a la colocación de adjetivos con diferente acentuación, para señalar

con mayor claridad las diversas asociaciones significativas representadas por los epítetos.

3. 1. 5. La adjetivación en posición postnominal como base de juegos rítmicos y fónicos.

Se ha señalado como característica formal de la prosa de Eça de Queiroz el hecho de que los epítetos formen similitudines frecuentemente. Asimismo se ha comentado este recurso fue utilizado con abundancia por Valle-Inclán en su prosa³⁵. En la adjetivación pospuesta de más de un adjetivo existen bastantes ejemplos de estas asonancias y consonancias. Así, por ejemplo, en Eça de Queiroz encontramos casos como los siguientes:

47. a. (...) as areias de longue, cheias duma luz sandosa, idealizadora e branca. (O Primo Basílio, 16)
- b. E sorveu a pitada com os dedos abertos em legue, magros, bem tratados. (O Primo Basílio, 46)
- c. (...) um pacto taciturno, profundo e mortal. (A Relíquia, 135)

En los tres ejemplos de (47) se produce una asonancia entre dos de los tres adjetivos pospuestos, y estos epítetos asonantes son los que marcan el aspecto subjetivo del Nombre al que modifican. En cambio, el adjetivo que interrumpe la asonancia, el último de la enumeración en (47a) y (47b), es el que aporta el significado objetivo. En (47c) el procedimiento es el inverso, es decir, el adjetivo que indica lo objetivo y no forma asonancia con los otros adjetivos es el primero de la serie. Pero este primer epíteto no queda aislado respecto a este fenómeno como ocurre en (47a) y (47b), sino que crea otra asonancia con el sustantivo al que modifican todos los epítetos

(dedos), y esas asonancias están separadas por el Sintagma Preposicional complemento del primer adjetivo (abertos em leque), con lo que Eça de Queiroz elude la cercanía entre ambas terminaciones, de tal manera que si bien utiliza recursos propios de la poesía, los dosifica, para evitar el acercamiento de esta prosa a la poesía, según lo que la retórica tradicional consideraba el numerus³⁸.

Por este motivo, no es tan frecuente como se ha indicado encontrar ejemplos de similicadencias consonantes en la prosa de Eça de Queiroz:

48. a. Era um rapazola pálido e afadistado (...) (O Primo Basílio, 79)
- b. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora (...) (Os Maias, I, 225)

De los ejemplos de (48), destaca (48b), en el que dentro de dos series bimembres de adjetivos, pertenecientes a dos isotopías distintas, es el segundo adjetivo de cada serie el asonante, con lo que se relacionan ambas series bimembres.

En la prosa de Valle-Inclán son frecuentes las similicadencias, asonantes y consonantes entre adjetivos, sobre todo en sus primeras obras hasta la trilogía de La Guerra Carlista³⁷, siendo sustituidas progresivamente por juegos acentuales, que, en ocasiones, aparecen combinados con leves asonancias. Así tenemos casos similares a los citados en (47) en ejemplos como:

49. a. (...), y asiendo otra vez las manos de la generala, cubriólas de besos voraces, frenéticos, delirantes. (F, 146)
- b. Y alzando las holgadas mangas de su traje, enlazó al cuello del poeta los brazos desnudos, tibios, perfumados, blancos. (Ep, 177)
- c. La tos del fraile, el rosumar de la vieja, el soliloquio del reloj que parecía que

guardaban un ritmo quimérico y grotesco,
aprendido en el clavicordio de alguna bruja
melómana: (SI,100)

- d. (...) su amor de mujer se trasmutaba en un
amor franciscano, exaltado y místico. (SI,
166)

En la serie intensificativa de adjetivos de (49a), aparece un recurso habitual en la prosa de Valle-Inclán, que en una serie adjetival de más de dos adjetivos el que tiene acentuación esdrújula o aguda ocupa la posición central de la serie y está rodeado por epítetos de acentuación grave. En este caso, los adjetivos graves son asonantes entre ellos, pero además el esdrújulo es asonante con el sustantivo al que califica toda la serie adjetival (besos-frenéticos), con lo que el Sintagma Nominal formado está unido no sólo por el significado intensificador de los epítetos, sin también por las dos asonancias que aparecen.

Los adjetivos de (49b) también forman una serie intensificadora, al señalar cada uno de ellos a un sentido distinto, pero completan la descripción del personaje (aspecto, tacto, olfato y vista, respectivamente). La asonancia se produce entre el nombre (brazos) y los dos últimos epítetos de la serie (perfumados y blancos).

En (49c) aparece el habitual empleo de la doble adjetivación para señalar el aspecto subjetivo y el objetivo del objeto, aunque los dos epítetos pueden considerarse como un ejemplo de cómo el autor, el demiurgo³⁸, califica -degradando- a sus personajes o a sus actos.

(49d) es un caso distinto, pues no forma serie intensificadora como los casos anteriores, dado que los dos últimos adjetivos no están en el mismo plano jerárquico que el primero. Por lo tanto, su estructura gramatical sería distinta a los casos anteriores³⁹, pues los dos últimos adjetivos (exaltado y místico) funcionarían como una explicación o

definición del nombre y el primer adjetivo (amor franciscano). La asonancia producida entre franciscano y exaltado serviría como unión entre el grupo, al marcar que esos dos adjetivos están relacionados con franciscano. Al mismo tiempo, la asonancia acaba en el último, pero no sólo como en los ejemplos de (47), sino que está subrayada por el cambio de acento (místico).

Al igual que señalábamos en la prosa de Eça de Queiroz, tampoco son frecuentes las similitudencias consonantes de adjetivos pospuestos en la prosa de Valle-Inclán:

50. a. Alcé una de las manos y cerré los ojos, besándole los dedos reunidos en un haz oloroso, rosado y pálido. (SO, 72)

b. Y el caballero legitimista gustó una emoción literaria y legendaria, recordando aquellas palabras al viejo hidalgo. (LCC, 42)

En (50a) la serie intensificativa de adjetivos alude a dos sentidos, -el olor y el color-, son los dos epítetos consonantes los que señalan el color, y están, además, coordinados; aunque el segundo de ellos (pálido) matice el significado del primero (rosado).

En (50b) los dos epítetos sugieren un mundo cultural (literaria); pero también antiguo (legendaria), de tal forma que la similitudencia sirve para unir las dos isotopías que desarrollan los adjetivos.

Ahora bien, el rasgo más frecuente en cuanto a fenómenos rítmico-musicales en la adjetivación pospuesta en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán es el que consiste en que el empleo de adjetivos de distinta acentuación sirva, en muchos casos, para destacar tanto el aspecto objetivo

como el subjetivo, desarrollado a partir de la doble adjetivación.

Para la prosa de Eça de Queiroz, se puede postular, como norma general que el adjetivo de acentuación esdrújula suele aparecer en posición final de frase. Esto es, si hay dos adjetivos coordinados con diferente acentuación, lo más frecuente es que el primero sea grave y el segundo esdrújulo:

51. a. (...) por terra, enrodilhado en saias ligeiras e ilegítimas. (Ecoss de París, 85)
- b. Julguei sentir na sua naturareza, uma impassibilidade brilhante e metálica. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 107)
- c. E o Sr. grevy também lhe parecia um cidadão sério, óptimo para chefe do Estado (...) (Os Maias, I, 164)
- d. (...) fez un embrulho redondo, sólido, ligeiro e nítido." (A Relíquia, 140)

Los adjetivos esdrújulos, excepto en (51d), señalan una nota subjetiva del sustantivo al que modifican y el adjetivo llano señala, en cambio, una nota objetiva del mismo sustantivo. En (51d) no sucede esto, puesto que todos los epítetos designan el aspecto objetivo del nombre al que refieren, pero aluden cada uno de ellos a una sensación distinta.

En la prosa de Valle-Inclán también es frecuente esta construcción, como lo demuestran estos ejemplos:

52. a. Y sellaba con pasión sus labios, sobre la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía. (F, 97)
- b. [un gato] (...) giró en torno con diabólico maleficio los ojos fosforescentes y fantásticos, (...) (F, 104)
- c. La Madre Superiora sonreía oyendo a la monja, cuyos ojos azules y límpidos

conservaban un candor infantil entre los párpados llenos de arrugas. (SI, 149)

- d. En el ámbito oscuro resonaban las toses cavadas y tísicas, apagando el murmullo del latín litúrgico. (SI, 155)
- e. Allá en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argetino, grave, litúrgico. (SP, 21)
- f. Llegó hasta la cancela hablando a solas, musitando concordancias extrañas, fórmulas oscuras y litúrgicas para conjurar brujas y trasgos. (FS, 79)
- g. El pensamiento de la muerte había puesto en aquellos ojos, vueltos al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indigente y melancólica. (TB, 182)

En los ejemplos de (52) cabe distinguir los casos de adjetivación pospuesta con tres adjetivos ((52a) y (52e)) y con dos epítetos (todos los demás).

En los casos de dos adjetivos coordinados, el primer epíteto, de acentuación llana, señala el aspecto objetivo del nombre al que modifican los adjetivos, y el segundo, el esdrújulo, alude a una nota subjetiva, sensorial, destacada por el narrador para caracterizar al personaje o al objeto (excepto en (52g) en el que ambos adjetivos señalan aspectos no objetivos, teniendo en cuenta que el nombre al que modifican es visión).

En segundo lugar, el adjetivo esdrújulo tiene un matiz de ser más "culto" o más "poético" que el de acentuación llana. Así, por ejemplo, en (52f) tenemos una construcción habitual sobre todo en el uso de tres adjetivos en la prosa de Valle-Inclán que consiste en el envolvimiento (cfr. infra) de un adjetivo con una acentuación determinada por dos palabras que tienen una misma acentuación entre ellas, pero distinta respecto al adjetivo que queda "envuelto" por los otros dos. Los dos adjetivos están formalmente relacionados, no sólo por estar coordinados, sino también por ser asonantes (u-as). Además, en este caso, con el último adjetivo (litúrgicas), aparece otro

recurso formal frecuente en la prosa de Valle-Inclán, que consiste en caracterizar al nombre, aquí fórmulas, con adjetivos pertenecientes al ámbito de lo religioso y sus rituales para darle apariencia de gravedad, o de misterio⁴⁰.

En (52a) y (52e) los adjetivos pospuestos son tres y, aunque a primera vista, puedan parecer casos semejantes a los tratados anteriormente (al ser una serie adjetival cuyo último epíteto es de acentuación esdrújula), lo cierto es que son diferentes, pues los tríos de adjetivos forman series intensificativas, en las que se intenta caracterizar al sustantivo con epítetos que aportan contenidos referentes a diversas sensaciones. El esdrújulo queda como señal del término de esa serie, con el cambio de acentuación.

Así, en (52a), los tres adjetivos aluden a tres sensaciones distintas (aspecto, color y tacto, respectivamente) con lo que la mano, y, por extensión, la enferma queda caracterizada de varias maneras. En (52e) los epítetos intensifican el significado del nombre al que refieren (campanilleo) y, a la vez, acotan el significado del adjetivo anterior. El primero -argentino- implica un sonido claro, que queda modificado por el segundo -grave- y, con el último epíteto -litúrgico-, además de indicar lo señalado en (52f), recalca la idea de que la acción, de que ese campanilleo ocurre dentro de un convento.

Mucho menos frecuente en la prosa de ambos autores es el fenómeno contrario, es decir, que los adjetivos esdrújulos sean los primeros en una serie adjetival coordinada. En la obra de Eça de Queiroz encontramos casos como:

54. a. Eis ali, no lábio sintético de Dámaso, o grito espontâneo e genuíno do brio português! (...) (Os Maias, I, 226)

b. Trocaram-se cartas; ele viveu semanas banhado na poesia áspera e tumultuosa do primeiro amor adúltero. (Os Maias, I, 125)

En los dos ejemplos de (54) los adjetivos sólo indican características subjetivas del sustantivo modificado por ellos. El segundo adjetivo, con acentuación llana, selecciona un Sintagma Preposicional, algo que no ocurre en los ejemplos citados en (51), excepto (51c).

En la prosa de Valle-Inclán tampoco son tan abundantes como los ejemplos de (52), los casos en que el primer epíteto pospuesto sea de acentuación esdrújula y el (los) siguiente(s) de acentuación llana. Sin embargo, aparecen varios casos y con características peculiares:

55. a. Aquellas manos pálidas, olorosas, ideales,
las manos que yo había amado tanto, volvían
a escribirme como otras veces. (SO, 7)
- b. Poco a poco, volvieron a cercarse las
nieblas del sueño, un sueño ingrávido y
flotante, lleno de agujeros, de una
geometría diabólica. (SI, 143)
- c. El Director-Propietario de El Criterio
Español tenía una pluma hiperbólica,
patriotera y ramplona, con fervientes
devotos en la gachupía de empeñistas y
abarroteros. (TB, 68)

En (55a) se documenta el empleo habitual de la pluriadjetivación para señalar el aspecto objetivo, que refiere a los sentidos, y el subjetivo. Pero, frente a los ejemplos de (52), en este caso existe una dislocación entre la semántica y la acentuación de los adjetivos. En los ejemplos citados en (52) es el esdrújulo el que aporta el significado subjetivo, mientras que en (55a) son los dos primeros epítetos (pálidas, olorosas) los que marcan lo objetivo del nombre al que modifican, aludiendo cada uno de ellos a un sentido humano distinto -color y olor respectivamente-, y es el último, con acentuación llana (ideales) el que expresa lo subjetivo, con lo que podría entenderse que funciona como una especie de resumen o colofón del significado de los otros dos: es decir las manos son ideales porque son pálidas y olorosas.

En (55b), en cambio, ambos adjetivos aluden al aspecto

subjetivo y pertenecen, además, a una misma isotopía. De tal manera que se podría postular que los dos adjetivos marcan un mismo aspecto, serían en este contexto, sinónimos⁴¹, pero, la diferente acentuación serviría para distinguir un término considerado más culto (ingrávido), de otro más común (flotante).

En (55c), los epítetos pospuestos pueden tener dos análisis gramaticales distintos, puesto que se puede pensar que los tres forman una serie intensificadora en un mismo nivel jerárquico, o que, como sucede en (49d), los dos últimos adjetivos, con acentuación llana (patriotera, ramplona) sería una explicación, una definición del grupo formado por el sustantivo y el primer adjetivo, con acentuación esdrújula.

Un recurso no documentado en la prosa de Eça de Queiroz, pero sí en la de Valle-Inclán, es lo que se podría denominar como envolvimiento, en el que, dada una serie adjetival de más de dos adjetivos, el que ocupa el segundo lugar tiene una acentuación distinta de la que tienen los adjetivos primero y último. Este segundo epíteto, está envuelto, rodeado por otras dos palabras con una acentuación distinta a la suya, con la intención de no acercar en demasía este tipo de prosa, caracterizada como poética, al discurso en verso. Así tenemos ejemplos como los siguientes:

56. a. Algunas veces un confuso delirio me embargaba, y las ideas quiméricas, funambulescas, ingrávidas, se trasmudaban con angustioso devaneo de pesadilla. (SI, 162)

b. Su grito luminoso, histérico, estridente, hipnotizaba a los gatos sobre el borde de los aleros. (TB, 225)

Menos frecuente es el empleo de epítetos con acentuación aguda, que efectúan los mismos fenómenos rítmico-musicales que con el uso de adjetivos esdrújulos. Así, por ejemplo, en la prosa de Eça de Queiroz se documentan casos como:

57. a. Toda aquela decoração (...) enchia-me dum terror profundo e trivial. (O Primo Basílio, 84)

- b. (...) e nada havia mais extraordinário que (...) o olho turvo, fatal, com que ele pronunciava este nome -MARIA! (Os Maias, I, 49)

Ejemplos en los que el adjetivo de acentuación aguda ocupa la posición final, y aporta el significado subjetivo referido al sustantivo (trivial, fatal). El primer epíteto tiene acentuación grave y alude a algún aspecto objetivo del nombre.

En la prosa de Valle-Inclán se documentan ejemplos de similar construcción, sobre todo en sus primeras obras:

58. a. Don Juan Manuel la infundía miedo; pero un miedo sugestivo y fascinador. (F, 162)
- b. El príncipe se inclinó ante aquella actriz admirable y audaz. (Ep, 187)
- c. (...) el airoso creciente de la luna ya comenzaba a lucir en aquel cielo triste y otoñal. (SO, 55)
- d. Aquella vieja orgullosa y pueril transcendía todos sus conceptos a imágenes corporales: (LCM, 26)

En todos los casos, los epítetos refieren aspectos subjetivos del nombre al que modifican. Excepto en (58d), el adjetivo agudo está en posición final absoluta, con lo que el período termina de una manera abrupta, al estar la última vocal acentuada. En (58b), el Sintagma Nominal presenta una estructura rítmica similar a las de los ejemplos de (56), puesto que el primer epíteto -admirable-, con acento llano, está entre un sustantivo y un adjetivo, ambos de acentuación aguda.

En la prosa de ambos autores se documenta menos aún el caso contrario a (58), es decir, un Sintagma Nominal con acumulación de adjetivos pospuestos, de los que el primero tiene acento agudo y los siguientes llana. En Eça de Queiroz hay ejemplos como:

59. (...) Era um honzarrão de carão audaz e vermelho. (A Capital, 76)

En el que, como solía ser habitual en los ejemplos citados a propósito de la acentuación esdrújula, el adjetivo con acentuación llana -vermelho- indica algún aspecto objetivo referido al nombre. Sobre todo, adjetivos que expresan color u olor. El que tiene acento agudo, el marcado, indica una característica subjetiva del mismo nombre al que califican los adjetivos.

En la prosa de Valle-Inclán tampoco son frecuentes casos similares a (59); entre ellos destacan ejemplos como:

60. a. Un rayo de sol más juquetón, más vivo, más alegre, ilumina la cámara, (...) (SE, 106)

b. En la alcoba penetró un rayo de sol tan juquetón, tan vivo, tan alegre, que al verse en el espejo se deshizo en carcajadas de oro (SE, 151)

c. Para todos tenía una zumba popular y amable la Majestad de Isabel II (LCM, 27)

(60a) y (60b) son, en rigor, un único ejemplo, al ser una misma estructura con un mismo Sintagma Nominal y unos mismos epítetos en construcción comparativa. Desde el punto de vista rítmico, en ambos casos, el sustantivo y el primer adjetivo forman un único grupo con acentuación aguda y los otros dos mantienen la acentuación llana.

Otro aspecto de la adjetivación pospuesta con acentuación aguda en la prosa de Valle-Inclán ocurre cuando ambos adjetivos tienen dicha acentuación y suelen formar similicadencias:

61. a. (...), y empezó a atusarle con sus lindos dedos las guías del bigote juvenil y fanfarrón (F, 57)

b. Y aspiraba en ellos el aroma del jardín en otoño con sus flores marchitas, y una

emoção musical y sentimental (LCC, 23)

- c. Su alma de aldeana gustaba una emoción infantil y feliz, (...) (LCC, 99)

En los ejemplos de (61) se puede apreciar el desarrollo de la construcción en la obra de Valle: en los tres casos los adjetivos expresan aspectos subjetivos del nombre modificado, pero estas características pertenecen a campos significativos distintos, de tal forma que la coordinación y la misma acentuación oxítona servirá para unir dos adjetivos distintos. Al mismo tiempo, (61a) es el único caso en el que los adjetivos no son consonantes -como en (61b)- o asonantes - (61c), por lo que pensamos que estos ejemplos son una clara muestra de la evolución de categorías formales en la prosa de Valle-Inclán⁴².

Para terminar este apartado sobre los procedimientos rítmicos con la acumulación de adjetivos pospuestos a un sustantivo, vamos a tratar de los casos documentados en las obras de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán en los que o bien los adjetivos tienen acentuación aguda y esdrújula (o vice versa) o bien en la serie acumulativa adjetival encontramos ritmos acentuales variados, al combinarse las tres acentuaciones posibles.

En la prosa de Eça de Queiroz encontramos ejemplos como:

62. a. Propício tem (...) um leito de ferro filosófico e virginal. (A Correspondência de Fradique Mendes, 201)
- b. (...) os saltimbancos fazem destrezas dum picaresco bárbaro e sutil. (O Mandarin, 90)
- c. (...) o teatro espanhol original, cavalheiresco, enérgico, apaxionado, cheio de selvagens palpitações. (Prosas Bárbaras, 67)
- d. (...) o mundo bárbaro, terrível, obscuro, lento e coberto de lepras. (Cartas Inéditas de Fradique Mendes, 88).

En (62a) y (62b) existe una construcción similar. A un nombre de acentuación llana lo califican dos epítetos metafóricos, el primero de ellos con acento esdrújulo y el segundo agudo, cerrando además período. En (62b), los adjetivos pospuestos, por su significado más o menos contrapuesto, forman un oxímoron⁴³.

En (62c) y (62d), en las series adjetivales con función intensificativa se desarrollan diferentes efectos rítmicos. En (62c) una serie adjetival modifica no a un sustantivo, sino a un grupo nominal formado por un nombre y un adjetivo (teatro espanhol). Los epítetos de este ejemplo inciden desde distintos planos de estructura jerárquica, con el primer adjetivo restrictivo, y los siguientes, los que forman la serie intensificativa, son tanto restrictivos como no restrictivos⁴⁴. En cuanto a la estructura acentual de la serie de adjetivos, aparecen epítetos con las tres acentuaciones posibles, combinadas para evitar la presencia de dos adjetivos con la misma acentuación. Así, entre un adjetivo agudo (original) y otro esdrújulo (enérgico) aparece interpuesto un epíteto llano (cavalheiresco), y, tras el esdrújulo, otro, llano, (apaxionado), cerrando la serie una locución prepositiva, introducida por cheio de, construcción frecuente en la prosa de Eça de Queiroz, que, según E. Guerra da Cal⁴⁵, sólo tiene la misión de cerrar un encadenamiento adjetival, puesto que podría sustituirse por un adjetivo.

En (62d), en el Sintagma Nominal formado por el sustantivo mundo y la serie adjetival pospuesta, además del empleo de adjetivos de diversa acentuación (en este caso el primero -bárbaro- es el único esdrújulo, y el resto tiene acentuación llana con lo que se destaca tanto semántica como rítmicamente entre todos los epítetos, como característica principal del nombre modificado por los adjetivos) también se desarrollan dos asonancias (mundo-oscuro y lento-coberto) que estrechan la relación entre el sustantivo y los epítetos. La asonancia que se produce en los dos últimos adjetivos sirve

fundamentalmente para unir la serie adjetival con la locución prepositiva introducida por coberto de, que tiene la única función, como indicábamos arriba, de cerrar rítmicamente la cláusula.

En la prosa de Valle-Inclán también se documentan, sobre todo en sus primeras obras, pero también con ejemplos de las últimas, casos en los que los epítetos pospuestos al sustantivo tienen acentuación aguda y esdrújula (o viceversa):

63. a. (...) el cascabeleo de las mulas hallaba un eco burlón, casi sacrílego en las calles desiertas donde crecía la yerba. (SP, 19)

b. En aquella santa paz el acompasado son de mis espuelas despertaba un eco sacrílego y marcial. (SE, 126)

c. (...), y las ranas que bajo la luz de plata cantaban en la orilla su solo monótono y servil, saltaban al agua apenas los pasos se acercaban. (SI, 79)

En los tres ejemplos de (63) los epítetos califican a un ruido determinado e indican aspectos subjetivos del nombre y, al menos uno de ellos (el senil de 63c), está empleado en sentido metafórico.

En (63a) y (63b) se repite el mismo adjetivo - sacrílego-, y se emplea el recurso habitual en la prosa de Valle de calificar cualquier acción u objeto con epítetos pertenecientes al campo significativo de lo religioso o, al menos, de los rituales religiosos. En ambos casos, los epítetos con acentuación aguda marcan, por medio del empleo de sendas hipálages, el carácter del personaje y/o el objeto al que señalan (burlón-cascabeleo de mulas, marcial-espuelas de Bradomín).

También hay casos en que en la serie adjetival pospuesta, con valor descriptivo, aparecen epítetos con diversa acentuación, con lo que se producen diversos efectos rítmicos. Baste citar dos casos, uno de la primera obra publicada por Valle-Inclán (E), y otro de LCM, como muestra de que este recurso

se documenta a lo largo de toda la prosa de D. Ramón:

64. a. Todavía se conserva en el país memoria de aquel señorón excentrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario. (F, 154)

b. Para Adolfito la órbita de su vida era (...), algo profundamente femenino, inmutable, sutil, versátil, ingrávido, capaz de cobijarse en las pestañas doradas de la Marquesa. (LCM, 235)

En (64a) no hay una serie adjetival que ocupe el mismo plano jerárquico, sino un grupo nominal formado por el sustantivo y el primer epíteto (señorón excentrico) y el resto de los adjetivos funcionan como una especie de definición o aclaración de dicho grupo nominal. Estos adjetivos explicativos, aunque están en un mismo nivel jerárquico, forman dos grupos de dos elementos cada uno. Sin embargo, es por medio de las relaciones rítmico-accentuales de la manera en que estos adjetivos se unen y forman una serie intensificadora desde el punto de vista acentual. Con lo que en este ejemplo se establece una estructura de tipo paralelística, formada por el sustantivo y los tres primeros adjetivos, en la que si llamamos A a la palabra con acento agudo y B a la que tiene acentuación esdrújula, se puede esquematizar el fragmento de la siguiente manera:

64. a'. señorón excéntrico, déspota y cazador
 A B // B' A'

Lo que separa la estructura sintáctica, está igualado por la acentuación.

En (64b) los adjetivos forman una serie intensificativa que caracteriza y define al Sintagma Nominal al que refiere (algo). Los adjetivos con acentuación diversa son los últimos de la serie y quedan los dos primeros epítetos con acentuación llana e isosilábicos (femenino, inmutable). En los siguientes adjetivos la estructura acentual no puede considerarse como paralelística puesto que, si bien el primer y el último son de acentuación aguda, los que están entre ellos son de acentuación variada - grave y esdrújula, respectivamente-. La estructura resultante

sería:

64. b'. (...), sutil, versátil, ingrátido, capaz
 A(2) B(3) // C(4) A(2)

Para finalizar este apartado, hay que notar que esta construcción queda relativamente oculta al colocar un Sintagma Preposicional dependiente del último adjetivo -capaz-, con lo que esta estructura queda rota en el plano rítmico, pero no desde el punto de vista sintáctico y semántico.

3. 2. Acumulación de adjetivos en posición antenominal.

3. 2. 1. Valores generales.

Vamos a estudiar ahora los valores de la anteposición de más de un adjetivo respecto al sustantivo. Los tratadistas que utilizamos como base teórico-metodológica⁴⁶ proponen una serie de condiciones para que sea posible o no la anteposición de los adjetivos. En primer lugar, los adjetivos restrictivos sólo admiten la posposición, mientras que, en general, los no restrictivos pueden ir antepuestos o pospuestos⁴⁷. También se ha destacado que la posposición es obligatoria cuando el adjetivo está modificado por un complemento determinativo, lo mismo que cuando el adjetivo está en grado comparativo.

Otros autores opinan que la anteposición es obligatoria en los casos en que el adjetivo expresa cantidad, grado o número, o cuando acompaña a un nombre propio, o para destacar la unidad de acentuación. Pero, lo cierto es que cuando se trabaja con textos literarios, y, en especial poéticos, estas restricciones suelen ser poco operativas, y, así, veremos ejemplos en los que se incumplen constantemente, con lo que habría que dar la razón a V. Demonte⁴⁸ y considerar que la posición del adjetivo es, al menos en algunas ocasiones, un "falso problema".

E. Guerra da Cal señala que Eça de Queiroz es el primer autor portugués que utiliza la anteposición de los adjetivos con

valores estéticos⁴⁹. El procedimiento usual en el novelista luso consiste en separar los epítetos entre sí por una coma, consiguiendo así una unidad rítmica distinta. Con la coma se marca una pausa, que divide el conjunto en dos grupos asimétricos, que Eça emplea con eficacia en la frase. También da este procedimiento un carácter intensificativo a la expresión con creciente efectividad:

65. a. A viúva, D. Eugénia, limitava-se a ser uma excelente e pachorrenta senhora, (...). (Q Primo Basílio, 92)
- b. Un estudante de teologia, rude e sebento transmontano, quis casar com ela. (Os Maias, I, 127)
- c. (...) lentos, amorosos passeios (...) (A Relíquia, 32)
- d. (...) a santa, purificadora brancura (...) (Prosas Bárbaras, 5)

El efecto de tensión ascendente, rítmica y significativa, de esta ordenación se acentúa frecuentemente al prolaongar la adjetivación en serie asindética:

66. (...) a sua fugitiva, inolvidável, deliciosa visita (...). (Os Maias, I, 21)

En la prosa de Valle-Inclán son muy frecuentes los casos en que aparecen los adjetivos antepuestos, sin que la serie adjetival sobrepase nunca el número de dos:

67. a. "Espérame esta tarde". No decía más el fragante y blasonado plieguecillo. (F, 55)
- b. Con dos lágrimas detenidas en el borde de los párpados, y bello y majestuoso gesto, (...), se volvió al estudiante. (F, 71)
- c. Y en aquella sonrisa tenue, yo sentí todo el pasado como un aroma entrañable de flores marchitas, que trae alegres y confusas memorias (...) (SO, 34)
- d. (...) mi tía Águeda, siguiendo añeja e hidalga costumbre, oía misa acompañada por todas sus hijas desde la tribuna señorial que estaba al lado del Evangelio. (SO, 74)

- e. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. (SI, 89)
- f. Yo confieso que admiro a esas almas ingenuas, que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos. (SI, 124)
- g. En la sacristía saludé a muchos sabios y venerables teólogos que me edificaron con sus pláticas. (SP, 44)
- h. Anochecía y la luz del crepúsculo daba al vermo y riscoso paraje entonaciones anacoréticas. (FS, 14)

Frente a lo observado en los ejemplos de (65) y (66), no se produce esa asimetría, característica de la prosa de Eça de Queiroz, puesto que los adjetivos están coordinados. Predominan los ejemplos en que al menos uno de los adjetivos tiene un significado referente a alguna sensación - (67a), (67b), (67c), (67e), (67h) -. La función de los epítetos, al estar antepuestos sería la de avanzar las características del sustantivo que, para el narrador, son esenciales.

Además, se pueden establecer algunas distinciones entre estos ejemplos y los de (66). En (67a) y (67b) un primer adjetivo indica sensación -olfativa en (67a), visual en (67b)-, y el segundo adjetivo -restrictivo- hace referencia tanto al nombre al que modifica como al personaje al que alude la acción: Blasonado en (67a) no sólo califica a plieguecillo, sino que también anuncia (esta frase encabeza uno de los cuentos de F) que el personaje es noble. Con majestuoso en (3b) ocurre algo parecido, aunque modifica directamente a gesto, también puede considerarse como revelador de la actitud del personaje.

En segundo lugar, tendríamos los casos (67c) y (67e) en los que el sustantivo expresa alguna actividad sensorial - memorias, mirar, respectivamente- y los epítetos sirven para destacar las características fundamentales de esos sentidos. En (67e), Valle-Inclán utiliza el adjetivo, aun a riesgo de caer en

la impropiedad léxica⁵⁰, para expresar conceptos de relación que la lengua canaliza a través de un Sintagma Preposicional con de. Con este procedimiento obtiene una mayor concentración significativa y evita rodeos perifrásticos. Este es el caso de aguiño mirar que se puede explicar de dos formas: 1). aguiño, usado impropriamente, por de águila, o 2). mirar como característica más destacable del perfil del personaje.

En tercer lugar, en (67h) los dos adjetivos antepuestos tienen valor descriptivo, al destacar, de manera impresionista, los dos rasgos esenciales del paisaje, que quedan resumidos y ennoblecidos culturalmente en el adjetivo que cierra la cláusula, anacoreticas. En riscoso se produce el fenómeno, apuntado antes, que consiste resumir en un adjetivo lo que en la lengua se expresaría por medio de una locución prepositiva (lleno de riscos).

(67d), (67f) y (67g) son casos distintos de esta adjetivación antepuesta. En (67d) y (67f) volvemos a tener el empleo de viejo o de alguna de sus múltiples variantes para alejar el discurso, y además estos adjetivos están coordinados con otros que implican actitudes nobles también alejadas en el tiempo -hidalga, severas-. En (67g) el nombre teólogos, está adjetivado también de esta manera, pues venerable implica, entre otras características, la de ser unas personas de edad avanzada, lo que aplicado a teólogos -unos saberes que nos sugieren ciencia medieval-, sirve para distanciar cronológicamente la acción novelesca, como ocurre en la literatura decadente⁵¹.

En la prosa de Eça de Queiroz la utilización de más de un adjetivo antepuesto a un sustantivo, además de los valores ya comentados, puede servir, también, para crear diversos efectos rítmico-musicales, con los mismos procedimientos empleados, ya comentados, en la adjetivación pospuesta:

68. a. (...) Como muito bem diz o nosso querido e imbecilíssimo gouvarinho, o país não tem pessoal (...). (Os Maias, II, 243)

b. (...) uma sórdida, andrajosa rua (...) (A

Relíquia, 226)

- c. (...) a muda, tardonha sombra (...) (A Cidade e as Serras, 16)
- d. (...) uma indefinida, fugitiva tristeza (...) (Últimas Páginas, 14)
- e. (...) um santo, tumultuoso, inflamado delírio (...) (A Relíquia, 158)
- f. (...) o baboso e majestoso Rei de França (Notas Contemporâneas, 413)

Donde encontramos procedimientos ya conocidos: la utilización de un adjetivo esdrújulo para alterar el ritmo de la cláusula y para establecer similitudines entre adjetivos - (68b)- o entre estos y el sustantivo - (68a)-; la similitudine entre adjetivo y nombre - (68c)- o entre adjetivos - (68d)-; el empleo de tres adjetivos en los que son asonantes primero y último, quedando el segundo aislado - (68e)-; o, la consonancia entre adjetivos - (68f)-.

De todos estos procedimientos rítmicos, Valle-Inclán, por los datos textuales que tenemos, sólo emplea el de la asonancia entre adjetivos o entre un adjetivo y el sustantivo, y también el empleo del adjetivo con acentuación esdrújula, pero siempre en una construcción particular, y, como hemos apuntado, nunca emplea más de dos adjetivos antepuestos al nombre al que califican.

Así, encontramos ejemplos como los siguientes:

- 69. a. Y Augusta le besaba con gracioso aturdimiento, entre frescas y cristalinas risas. (EP, 175)
- b. (...) mostrando en divido escorzo la garganta desnuda, y el blanco y perfumado nido del escote. (EP, 181)
- c. (...) a la grupa las vistosas y moriscas alforjas donde iba el viático para la jornada, (...) (SE, 119)
- d. Largas y confidenciales palabras tuvieron en el banco miradero de los frailes, (...) (TB,

217)

3. 2. 2. Adjetivación en posición antenominal en una frase nominal del tipo N de N.

En la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán se documentan algunos ejemplos en que la anteposición de epítetos respecto al sustantivo al que califican está en relación con estructuras nominales del tipo N de N. En la prosa de Eça de Queiroz encontramos casos como los siguientes:

70. a. (...) os meus dissaberes intestinais (...) por muito amar os divinos e pérfidos melões da Síria. (A Relíquia, 219)

b. O quê, sangue? -dizia Carlos, olhando a fresca, honrada e roliça face do demagogo. (Os Maias, I, 135)

c. Então, abrasado, fui ouvindo todos os rumores íntimos, de um longo, lento, lânguido banho. (A Relíquia, 113)

d. (...) e uma formidável e grandiosa estação de livros: (...) (Cartas de Inglaterra, 33)

en los que se produce, una vez más, el recurso ya citado de que un epíteto indique una nota objetiva del sustantivo, y el otro destaque algún aspecto subjetivo, o que, dado un nombre de cosa, los adjetivos empleados metafóricamente, aporten cualidades más propias de un nombre de persona, como sucede en (70a). Se nota una tendencia a que los adjetivos califiquen al sustantivo regente (70a, 70b, 70d).

Eça de Queiroz se sirve también de la anteposición adjetival en estas estructuras para conseguir los efectos rítmicos ya anotados a propósito de la posposición: Por ejemplo, que el último adjetivo antepuesto sea de acentuación distinta al resto de Sintagma Nominal -(70a) y (70c)-; o la presencia de una aliteración en la primera sílaba de los adjetivos, reforzada por una asonancia entre último adjetivo y sustantivo -(70c)-.

En (70b), en el trío de adjetivos antepuestos, el que

indica una característica subjetiva y, por lo tanto, aunque califica a una parte del cuerpo (face), en realidad se refiere a todo el personaje, este adjetivo está flanqueado por otros dos que son los que indican características objetivas.

En la prosa de Valle-Inclán la anteposición de adjetivos en estructuras de este tipo no es tan frecuente y sólo hemos documentado (como ocurre en todos los casos de anteposición total) ejemplos en que los adjetivos son sólo dos. Lo más corriente es que la presencia de estos adjetivos sirva para ampliar una metáfora del tipo B de A y uno de ellos suele indicar color y el segundo puede aportar un significado más amplio. Veamos en primer lugar los casos en que este tipo de adjetivación califica al primer sustantivo:

71. a. Y saca un papel doblado de entre el tibio y el perfumado aforro de la piel. (F, 61)
- b. (...) cuando los antes alegre y picarescos molinos de Sil y del Miño parecían haber enmudecido para siempre. (FS, 18)
- c. Blancos y luengos rosarios de ánimas en pena giran en torno, (...). (FS, 27)
- d. Sentíase la oscura y desolada palpitación de la vida sobre la fosa abierta. (TB, 55)
- e. Y los cocuyos encendían su danza de luces en la borrosa y lunaria geometría del jardín. (TB, 87)
- f. Se trasmudó con una espantada al descubrir la yerta y mordida cabeza del niño. (TB, 155)

En los que, dejando aparte la mayor o menor originalidad de estas metáforas, los epítetos califican y, por lo tanto, amplían su significado, a un término metafórico en (71a), (71c) y (71d). En (71b) y (71e) la metáfora se origina por la relación entre estos adjetivos antepuestos y el sustantivo calificado por ellos. En (71c), (71d) y (71e), hay un adjetivo, el primero, que indica siempre alguna sensación de tipo visual - blancos, oscura, borrosa- pero la relación entre adjetivo que indica una nota física coordinado con otro que indica una nota

subjetiva sólo se documenta en (71e).

En cambio, son escasísimos los ejemplos en que los adjetivos estén empleados también para proporcionar efectos rítmicos:

- 72. a. (...) la azul y ondulante entreabertura de la manga dejaba en incitante claro-oscuro, un brazo (...). (F, 86)
- b. (...) el albo y virginal vellón de una oveja eucarística. (FS, 30)

En ambos casos, se cumple la tendencia, ya comentada, de que el primer epíteto indique color. En (72a) el primer adjetivo tiene acentuación aguda, frente al segundo y al nombre que son llanos. En (72b) ocurre al contrario, el primer adjetivo es llano y el segundo y el sustantivo es agudo, y, además, entre estas palabras agudas existe una relación metafórica, reforzada por el adjetivo que califica al Sintagma Nominal término de preposición.

Es poco frecuente, asimismo, la presencia de dos adjetivos antepuestos que califican al Sintagma Nominal término de preposición en una estructura de este tipo. Se mantiene que uno de los adjetivos indique color, menos (73a), y cuando se anteponen estos adjetivos, el Sintagma Nominal regente también suele estar adjetivado:

- 73. a. Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados (...), suele referir a los íntimos que acuden a su tertulia los lances de aquella amorosa y palatina jornada. (F, 79)
- b. (...), ascienden a la gloria por misteriosos rayos de luminoso, viviente polvo. (FS, 27)
- c. La ciudad, pueril ajedrezado de blancas y rosadas azoteas, (...). (TB, 49)

Sin embargo, en esta construcción es más habitual la existencia de juegos acentuales, en los que el primer adjetivo antepuesto, además de ser el que indica sensación visual, tiene acentuación esdrújula (en (74d) ocurre al contrario):

74. a. Al mismo tiempo entornó los párpados y cruzó las manos sobre el seno de cándidas y gloriosas líneas, (...). (F, 150)
- b. Eran los dos zagales del ganado que iban repartiendo por los pesebres la ración nocturna de húmeda y olorosa yerba. (SO, 57)
- c. (...) la cordillera del Orizaba, (...) proyéctase con indecisión fantástica sobre un cielo clásico de límpido y profundo azul. (SE, 108)
- d. (...), sobre el lindero de camino pacían las vacas de trémulas y rosadas ubres, (...). (FS, 15)

Este es un recurso que sólo hemos encontrado en las primeras obras de Valle-Inclán. Igual que ocurría en (73b) y (73c), en (74b) y (74c) el sustantivo regente de este Sintagma Preposicional con adjetivación antepuesta también está calificado con un epíteto y en ambos casos también hay un empleo de la acentuación para marcar el ritmo en todo el constituyente: en (74b) aparece un nombre agudo, un adjetivo llano y el Sintagma Preposicional con la estructura que comentamos. En (74c), para lograr un ritmo marcado, están casi juntos los adjetivos con acentuación esdrújula -clásico y límpido-, separados sólo por la preposición de.

Otro aspecto notable es que en varios ejemplos, Valle-Inclán utiliza lo que hemos denominado envolvimiento, es decir, la colocación una palabra con un acento determinado (por lo general llano) entre otras dos con acentuación de otro tipo, que suele ser homogénea. Esto es lo que ocurre en (74a) -adjetivo esdrújulo coordinado con adjetivo llano, que califican a un nombre esdrújulo- y en (74c) -adjetivo esdrújulo coordinado con un adjetivo llano, que califican a un nombre llano-.

3. 2. 3. Adjetivación en posición antenominal a un N término de la preposición "con".

La estructura formada por con + SN con adjetivos antepuestos es también bastante frecuente en la prosa de Valle-Inclán, no así en la de Eça de Queiroz en donde no encontramos ningún ejemplo.

Se puede admitir que, al igual que ocurría en los casos en que los adjetivos estaban pospuestos dentro de este Sintagma Preposicional, que los antepuestos también tienen valores descriptivos, al menos uno suele ser de mayor número de sílabas que el sustantivo al que califican y sirven para crear una cláusula rítmica peculiar dentro de la frase.

Trataremos en primer lugar de los casos en que el Sintagma Nominal término de preposición está actualizado con un determinante:

75. a. Con una sola y profunda reverencia las saludé a todas (las hijas de la Princesa Gaetani). (SP, 24)
- b. Al salir de la cámara donde agoniza Monseñor Gaetani, halléme con un viejo y ceremonioso mayordomo que me esperaba en la puerta. (SP, 29)
- c. El duque de Saint Simon le hubiera loado en sus Memorias, con aquel delicado y filosófico juicio que muestra hablando de España, cuando se desvanece en un éxtasis, (...). (SE, 155)
- d. El Marqués correteaba por el andén, a juntarse con las pálidas y despeinadas madamas. (LCM, 91)

en los que hay que destacar el juego, habitual tanto en Eça de

Queiroz como en Valle-Inclán, de que uno de los adjetivos resalte un aspecto objetivo del nombre calificado y el otro una característica subjetiva.

El uso del determinante está motivado por diversas causas, según los ejemplos: 1). Hay casos en que está empleado como numeral (75a) y (75b). 2). El determinante, en especial el demostrativo está empleado para relacionar lo evocado con la experiencia ordinaria (75c). 3). O, por último, el Sintagma Nominal está actualizado por estar ya mencionado en el discurso.

Sin embargo, es mucho más frecuente en la prosa de Valle la presencia del Sintagma Nominal término de preposición sin determinante alguno, con lo que se cumplen las observaciones de S. Fernández Ramírez:

76. a. Y le pasó la piel del manguito por la cara, con tan fino, tan intenso cosquilleo que le obligó a levantarse riendo nerviosamente. (F, 56-57)
- b. Acercáronse, y con torpe y asustadizo respeto bajaron del caballo a don Juan Manuel. (SO, 57)
- c. Y con pulcro y recatado andar desapareció en la sombra del corredor. (SI, 165)
- d. Don Roque le miraba con honrada y apacible expresión, tan ingenua que descubría las sospechas del ánimo. (TB, 219)

En los ejemplos citados en (76) los adjetivos, aunque señalan dos notas distintas, no participan en el juego, de destacar características subjetivas y objetivas del sustantivo al que califican. Estos, por otra parte, tienen significados referentes a actitudes o gestos de los personajes.

Este Sintagma Preposicional y sus adjetivos pueden matizar su significación por la adición de diversos complementos: oraciones comparativas en (76a) y (76d), aunque sean dos construcciones distintas, porque en (76a) la comparativa está dentro del Sintagma Preposicional, y en (76d) queda fuera.

Mucho más frecuente es la presencia de este Sintagma Preposicional sin actualizador en posición final absoluta:

77. a. Y echándose sobre la almohada volvió como antes, con frescas y alegres carcajadas. (SO, 39)
- b. El chocolate humeaba con grato y exquisito aroma: (...). (SI, 102)
- c. Y volvieron a estallar las risas con alegre e ingenua mocedad. (FS, 72)
- d. La tropa menuda hacía corro, los ingenuos ojos asustados con atento y suspense mirar. (TB, 143)
- e. [Teresita Ozores] (...). Hablaba con voluble y casquivano gorjeo. (LCM, 42)

casos en los que los adjetivos tienen valor eminentemente descriptivo -excepto (77e) en el que los adjetivos forman una hipálage, y aportan matces caricaturescos y degradantes-, y en esta construcción predomina la valoración positiva por medio de la adjetivación.

También es de destacar la presencia de diversos efectos rítmicos: en particular, la tendencia a acabar la cláusula con una acentuación distinta de la grave, con lo que se crea un final fonéticamente abrupto -(77c) y (77d)- y la presencia de una asonancia entre adjetivos -(77d)-, con lo que se logra un acercamiento entre dos adjetivos pertenecientes a dos campos significativos distintos.

Valle-Inclán también utiliza ejemplos similares a los citados en (77) para introducir discurso directo:

78. a. Entonces, levantándose con helada y desdeñosa descortesía, le dije. (SO, 78)
- b. Fray Ambrosio le interrumpió con autoritaria y desdeñosa burla. (SI, 94)
- c. El exclaustro abrió la negra boca, con tosco y adulador encomio. (SI, 120)
- d. Un mozo montañés, de lugar de Condes, que

hacía huelgo en la venta, murmuró con apagada y mansa voz. (FS, 54)

e. Don Juan Manuel interrumpió con grave y sonora voz. (LCC, 90)

f. Adolfito humeó el veguero con delicada y condescendiente sonrisa. (LCM, 61)

en los que, como sucede en el resto de casos en que los adjetivos sirven como introductores del discurso de un personaje, además de calificar a este, o a alguna de sus actitudes, califica también al discurso mismo. Por lo general, no aparece verbum dicendi en la oración -excepciones serían (78a) y (78d)-, sino que el diálogo se introduce al destacar una acción de algún personaje. El sustantivo al que modifican los adjetivos suele ser, como ocurría en los casos en que el discurso directo era introducido por un Sintagma Nominal con adjetivación pospuesta, voz, sonrisa, o similares; y los adjetivos que lo califican con las características esenciales del personaje durante su aparición en toda la obra. Así, en (78b), autoritaria y desdeñosa no sólo aluden a la burla, sino que son las notas caracterizadoras de Fray Ambrosio en toda SI.

Este modo de introducir el discurso directo se documenta también en la prosa de Valle-Inclán con adjetivación antepuesta al nombre, pero sin que el Sintagma Nominal resultante sea término de la preposición con. Los ejemplos que hemos encontrado son poco numerosos y, entre ellos, destacan:

79. a. Después, abriéndolos cargados de amorosa y resignada tristeza, suspiró. (SO, 66)

b. Yo, comprendiendo la intención aviesa del fraile, le dije refrenada y ronca la voz. (SI, 113)

c. Por primera vez gusté, ante mi fea marquedad, un orgulloso y altivo consuelo. (SI, 168)

d. Se alarmó la frágil y pintada Marquesa. (LCM, 125)

e. El tío Juanés sacó del chaleco su pesado y platero reloj. (LCM, 162)

3. 3. Acumulación de adjetivos en posición prenominal y postnominal.

3. 3. 1. Valores generales.

Hasta este momento hemos tratado de todas las estructuras de nuestro corpus en las que los adjetivos aparecen antepuestos o pospuestos totalmente al sustantivo al que califican. En este apartado nos vamos a centrar en las estructuras sintáctico-semánticas, que pensamos que tienen valor de rasgo de estilo, en las que aparecen adjetivos colocados en torno al núcleo nominal. Aunque, para un trabajo de esta índole no son aplicables sus distinciones gramaticales, aceptamos la opinión de G. Rojo y de J. Lago, según la cual la construcción Adjetivo + Nombre+ Adjetivo no es siempre intercambiable con Nombre + Adjetivo y Adjetivo⁵². Este es uno de los motivos por el que consideramos estas construcciones aparte de la anteposición y la posposición de varios adjetivos. El otro motivo es que pensamos que esta construcción tiene valor poético propio y distintivo respecto a las otras posibles en series adjetivales.

Tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, este uso es el que se documenta con menor número de ejemplos. E. Guerra da Cal trata de esta construcción y destaca que este "envolvimiento" del sustantivo por los adjetivos sirve, fundamentalmente, para crear con los tres elementos una unidad rítmica determinada⁵³. Sin embargo, creemos que en la prosa del autor portugués y del autor gallego, se pueden distinguir otros valores propios, además del rítmico-musical. Ejemplos de esta construcción en la prosa de Eça de Queiroz son, entre otros los siguientes:

80. a. (...) a larga brancura celeste(...) (O Primo Basilio, 83)

b. (...) as longas bragas tenebrosas (...) (A Cidade e as Serras, 243)

c. Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar. (Os Maias, I, 119)

- d. Depois foi despontado naquela organizaçao uma grande tendência amorosa: aos dezanove anos teve o seu bastardodozinho. (Os Maias, I, 27)

En todos los casos de (80), excepto en (80c), el adjetivo antepuesto expresa dimensión, y el pospuesto funciona como epíteto propiamente dicho, es decir, caracteriza al Nombre. En (80c), el antepuesto es un comparativo, pero la construcción no difiere de la señalada anteriormente. Este empleo es el más abundante y frecuente en la prosa de Eça de Queiroz. Valle-Inclán, por el contrario, lo utiliza en contadas ocasiones y, sobre todo, en sus últimas obras:

81. a. Venía por el vasto zaguán frailero una escolta de soldados (...) (TB, 40)
- b. (...), galopando dispersos por el vasto horizonte llanero. (TB, 140)

Los ejemplos citados en (81) muestran cómo se puede documentar una estructura muy parecida en una misma obra, pero no sólo se repite la construcción advertida en Eça de Queiroz, sino que Valle-Inclán reproduce un mismo esquema, mediante el cual el adjetivo antepuesto con significado de dimensión es el mismo (vasto) y el pospuesto es un adjetivo de relación, que, de alguna manera, equivale a un Sintagma Preposicional (frailero= de los frailes; llanero= del llano), con lo que utiliza un recurso característico de la prosa de Eça de Queiroz, empleado, según E. Guerra da Cal, con clara intención irónica⁵⁴. En el adjetivo antepuesto que significa dimensión, Valle-Inclán emplea un epíteto (vasto) que, de alguna forma, está marcado frente a los que usa el narrador portugués que, como rasgo de estilo propio, prefiere emplear un vocabulario limitado⁵⁵, con el propósito de lograr una mayor naturalidad expresiva, frente a la hinchazón retórica propia del Romanticismo luso.

Sin embargo, el uso más frecuente de la colocación de adjetivos en torno al núcleo nominal es, tanto en Eça de Queiroz como en Valle-Inclán, el que consiste en que uno exprese el plano subjetivo del Nombre al que modifica y el otro lo objetivo. Rasgo

este habitual en gran parte de la acumulación adjetival propia de las novelas del narrador portugués:

82. a. (...) um fino ar macio (...) (A Cidade e as Serras, 81)
- b. (...) um esquiu Hozenzollern devoto (...) (O Conde de Abranhos, 133)
- c. (...) uma sombria Diana esquedelhada (...) (O Primo Basilio, 47)
- d. [D. Felicidade de Noronha] (...) Vinha logo da porta com os braços estendidos, o seu bom sorriso dilatado. (O Primo Basilio, 41)

En todos los casos de (82) observamos que uno de los adjetivos modifica a su respectivo Nombre, y señala una característica concreta y objetiva de lo que se percibe. El otro epíteto expresa bien la impresión que esa nota provoca, bien una impresión evaluativa total del objeto. Este empleo de los adjetivos le sirve a Eça para ampliar la isotopía textual desarrollada por el sustantivo.

Valle-Inclán utiliza este recurso con frecuencia, aunque también lo amplía, al utilizar dos adjetivos que señalan ambos aspectos subjetivos o aspectos objetivos, pero que no establecen una misma isotopía entre ellos. Ejemplos en los que se percibe la influencia del modelo de Eça, y documentados a lo largo de toda la obra valleinclanesca, son, entre otros, los siguientes:

83. a. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, (...) (SO, 32)
- b. (...) los rojos pendones parroquiales, que iban delante, flameando victoriosos como triunfos litúrgicos. (SP, 32)
- c. [la yerba] (...), vuelve a levantarse esparciendo en el aire santos aromas matinales, de rocío fresco (...) (FS, 32)
- d. El rancharo clavaba la aguda mirada endrina en el Coronelito de la Gándara: (TB, 130)
- e. Feliche cerraba los dulces ojos agacelados

(LCM, 125)

En todos ellos, excepto en (83a) y (83c), el adjetivo que aporta el significado subjetivo es el pospuesto (parroquianos, endrina, agacelados, respectivamente) y, menos en (83c), estos epítetos son equivalentes a un Sintagma Preposicional, aunque el significado del adjetivo sea, tal vez, más amplio. Así, por ejemplo, en (83a), versallescas, además de significar lo mismo que el Sintagma Preposicional al que podría "traducirse" (de Versalles), también añade una nota de evocación a un mundo y una época determinados: la Francia del siglo XVIII, o, incluso, algunas obras pictóricas que han idealizado esa época para el lector actual (Watteau, Fragonard, Chardin,...)⁵⁶.

Pero, Valle-Inclán no se limita a utilizar este procedimiento tal como lo empleó Eça de Queiroz, sino que, por el contrario, amplía sus posibilidades de maneras diversas:

84. a. La dama tenía un hermoso nombre antiguo: Se llamaba Adega. (SO, 34-35)
- b. Salió sola, con la cabeza cubierta y llorando, como los herejes que la Inquisición expulsaba de las viejas ciudades españolas. (SO, 65-66)
- c. Nos detuvimos ante una de esas hidalgas casonas aldeanas con piedra de armas sobre la puerta y ancho zaguán (...) (SI, 137)
- d. Tenía un hermoso nombre antiguo: Se llamaba Adega. (FS, 15)
- e. Los charolados pies juanetudos cambiaron de loseta. (TB, 43)
- f. Jícara y cucharilla promovían un quebrado son cristalino en la penumbra de la alcoba: (LCM, 213)

Así, en (84a), (84b) y (84d) tenemos el frecuentísimo empleo de un adjetivo que denota antigüedad, vejez, para calificar a un nombre o una ciudad. Por otra parte, (84a) y (84d) son citas casi idénticas, con lo que nos encontramos con una misma forma para dar a conocer un personaje al lector. Por

contra, el uso de viejas en (84b) está, en parte, motivado por la comparación en la que está englobado este estilema.

En los demás ejemplos, los procedimientos utilizados son diferentes, aunque en todos ellos es posible la coordinación de los adjetivos al ser estos no restrictivos⁵⁷. En (84e) nos encontramos con que el adjetivo antepuesto está empleado en sentido traslaticio, metonímico, al aplicarse a los pies una característica propia de los zapatos, de tal manera que por medio de este tipo de adjetivación se aporta dos características objetivas del sustantivo al que refieren. Pero estas dos notas, al establecer un contraste entre ellas (si charolados implica un tono brillante en los pies/zapatos, juanetudos sugiere, a su vez, que ese charol está lleno de bultos) se emplean con la intención de degradar al personaje al que refieren. En (84f) tenemos, también, dos características objetivas, producidas por el ruido que producen jícara y cucharilla, pero el pospuesto (cristalino) funciona como un elemento de contraste con la penumbra en la que está la habitación en que se desarrolla la acción.

Dentro de esta adjetivación colocada en torno al Nombre, hay, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, algunos ejemplos -aunque escasos- en los que aparece más de un adjetivo, bien antes, bien después del sustantivo al que modifican. Por medio de este procedimiento, ambos autores, además de crear una estructura rítmico-musical determinada, crean series intensificativas, matizan y completan el significado del primer epíteto o añaden algún otro rasgo significativo a la caracterización del Nombre al que modifican. Así, en Eça de Queiroz encontramos ejemplos como los siguientes:

85. a. Este pesado y enorme angorá branco con malhas louras, era agora (...) o fiel companheiro de Afonso. (Os Maias, I, 16)
- b. (...) o mais puro, fino, encantador, original, luminoso prosador inglês. (Correspondência Inédita de Fadrique Mendes, 51)

En (85a) los dos epítetos antepuestos marcan ambos las

dimensiones del Nombre al que refieren (angorá), de tal manera que el significado del primero complementa el del segundo. El adjetivo pospuesto sólo destaca el color. Por lo tanto, en (85a) se desarrolla un recurso habitual en la adjetivación queiroçiana: marcar el aspecto físico de un objeto seleccionando las impresiones más destacables y/o representativas de dicho objeto.

En (85b) la serie intensificativa adjetival antepuesta está seleccionada por el comparativo mais, y todos los epítetos que la componen están coordinados al pertenecer a un mismo nivel de estructura jerárquica⁵⁸ y modifican al resto del sintagma Nominal, formado por un Sustantivo y un Adjetivo pospuesto (prosador inglês). Cada uno de los antepuestos intensifica, completa el significado del anterior, pero además este Sintagma Nominal presenta una estructura rítmica particular, puesto que los dos primeros epítetos antepuestos (puro, fino) son bisílabos, al igual que el adjetivo pospuesto (inglês), pero, mientras este es de acentuación aguda, aquellos tienen acentos llanos. Estos dos primeros epítetos antepuestos, también contrastan con los tres siguientes (encantador, original, luminoso) al ser estos tetrasílabos y tener encantador y original acentuación aguda, mientras que luminoso coincide en acentuación. Al mismo tiempo, conviene notar cómo encantador forma similitud con el Nombre al que modifica (prosador) y coincide con la acentuación del adjetivo pospuesto.

Por lo visto en el ejemplo (85b), nos inclinamos a pensar que esta enumeración de adjetivos y el Sintagma Nominal resultante responde a una meditada labor de búsqueda de un ritmo particular por parte de Eça de Queiroz, pero sin que haya más de dos elementos semejantes juntos, para que la frase no produzca el efecto de ser una construcción cacofónica (por ejemplo, la interposición de luminoso entre dos palabras agudas), y para evitar la imitación del discurso en verso. En definitiva se trata de un fenómeno muy cercano a lo que la retórica tradicional denominaba numerus.

En la prosa de Valle-Inclán se documentan también escasos ejemplos de acumulación de más de un adjetivo en construcciones del tipo Adjetivo-Nombre-Adjetivo:

86. a. Tenía ese hermoso y varonil tipo suevo, tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega. (F, 153)
- b. El amo, un viejo con ese hermoso y varonil tipo suevo, tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega (...) (LCC, 17)
- c. Tenía una sonrisa casta, que parecía perfumar de una manera triste su pobre voz apagada y oscura, (...) (LCC, 120)
- d. (...) la bilbioteca, vasta sala frailuna y silente, propicia al trato de las musas y al estudio de la guitarra por cifra, que profesaba Paco el Feo. (LCM, 48)

En todos los casos de (86) la adjetivación está empleada para dar siempre dos sensaciones, la objetiva y la subjetiva, procedimiento que se documenta de manera constante como rasgo de estilo característico, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán. (86a) y (86b) son, en rigor, un mismo ejemplo, pero de distintas obras del autor gallego, de tal modo que nos encontramos con un fenómeno ya advertido por diversos críticos, que consiste en usar una misma construcción formal en otros textos posteriores, funcionando como un cliché textual⁵⁹. En ambos casos, en el sintagma hermoso y varonil tipo suevo, los adjetivos antepuestos marcan el aspecto físico, lo objetivo del personaje; por el contrario, el pospuesto es uno de los diversos adjetivos que aparecen con amplísima frecuencia en la prosa de Valle-Inclán para sugerir alejamiento cronológico. En estos ejemplos, el epíteto es suevo que, además de implicar antigüedad, también está connotado con la idea de medievalismo, de primitivismo, y, dentro de esta referencia temporal, con la de barbarie (recuérdese que fueron los suevos los bárbaros que invadieron Galicia)⁶⁰. De manera similar a (6b), el último adjetivo antepuesto es de acentuación aguda, con lo que se rompe así la estructura acentual del sintagma, y, además, los adjetivos antepuestos son trisílabos frente al Nombre al que modifican y

al adjetivo pospuesto que son bisílabos.

(86c) y (86d) presentan la construcción inversa, es decir, un único adjetivo antepuesto y más de uno pospuesto, pero sigue siendo el antepuesto el que caracteriza el aspecto objetivo del Sustantivo modificado por los epítetos, mientras que los pospuestos inciden en el aspecto subjetivo.

3. 3. 2. Adjetivación en posición prenominal y postnominal en una frase nominal del tipo N de N.

No es muy frecuente en la prosa de ambos autores que aparezcan adjetivos colocados en torno al Nombre en construcciones nominales del tipo N de N ni en Eça de Queiroz ni en Valle-Inclán, pero se documentan algunos ejemplos con los valores que hemos destacado. Así, en primer lugar, en la prosa de Eça de Queiroz pueden documentarse casos como los siguientes:

87. a. Mas Monsenhor, com os seus hábitos de rico prelado romano, necessitava na sua vivenda os arvoredos e as águas dum jardim de luxo: (...) (Os Maias, I, 6)
- b. Muitos camarotes estavam desertos, em toda a tristeza do seu velho papel vermelho. (Os Maias, I, 182)
- c. (...) os velhíssimos tetos de rico carvalho sombrio (...) " (A Cidade e as Serras, 191)

En los tres aparece otra vez el recurso de utilizar la doble adjetivación para expresar el plano objetivo y el subjetivo del Nombre al que modifican. En ambos casos el antepuesto es el que indica lo subjetivo, y el pospuesto marca la impresión objetiva. Además, en (87a) y (87b) se puede apreciar una asonancia entre el sustantivo y el adjetivo pospuesto ((87a)), realzada por una aliteración de/r/ en el Sintagma Nominal (rico prelado romano) y una similitud entre adjetivo antepuesto y pospuesto ((87b)).

En la prosa de Valle-Inclán aparece, también, este recurso, pero con sus posibilidades ampliadas, al adjetivar no

sólo al Sintagma Nominal término de preposición, sino también al Nombre regente. Este fenómeno aparece, sobre todo, en sus primeras obras en prosa, en las que la tendencia a ornamentar el discurso de la manera más suntuosa y sensual posible es una característica esencial, con la utilización de los variados recursos elocutivos propios de lo que, según la Retórica tradicional, se conoce como amplificatio⁶¹. Pero, en sus obras posteriores, también se documentan ejemplos de este recurso.

Veamos en primer lugar ejemplos más cercanos a los de (87):

88. a. En aquella desesperación hallaba promesas de nuevos y desconocidos transportes pasionales; (...) (F, 73)
- b. El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes (...) (SI, 159)
- c. Reza y borda en el silencio de las grandes salas desiertas y melancólicas: (...) (SP, 46)
- d. ¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, en donde parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico? (SE, 113)
- e. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos. (TB, 31)
- f. (...) encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses. (TB, 39)

En los ejemplos citados, pertenecientes a su obra más temprana (88a-d), es frecuente que bien el Sintagma Adjetival antepuesto ((88a)) o el pospuesto (88b-d) esté formado por más de un adjetivo, fenómeno que no aparece en los ejemplos tomados de las últimas obras (88e-f). Estas series adjetivales, además de ralentizar el discurso, presentan varias cualidades distintas del objeto en cuestión, junto con diversos efectos rítmicos que marcan aún más estos diversos puntos de vista que ofrecen los adjetivos.

Así, en (88c) el paso de los aspectos objetivos de las salas, recalcados por los adjetivos grandes y desiertas está marcado por un cambio de acentuación (melancólicas), y en (88d) el tránsito de una isotopía, formada por antiquo y licencioso, a otra (cruel y diabólico) también está subrayado por la diferente acentuación de los adjetivos.

En (88d) y (88f), aunque no aparecen estas series, encontramos el mismo fenómeno: el adjetivo antepuesto indica el aspecto objetivo del sustantivo al que refiere y, por el contrario, el pospuesto es el que marca lo subjetivo (en (88e) por el Sintagma Preposicional introducido por profundos, y en (88f) por las connotaciones del adjetivo coloniales). También en (88e) existe una peculiaridad fónica, puesto que los adjetivos forman una asonancia no sólo con susurros sino también con la aliteración presente en todo el sintagma.

Como hemos señalado antes, se pueden documentar ejemplos en que, junto con la adjetivación ordenada en torno al Nombre término de preposición, el Sintagma Nominal regente puede estar adjetivado también, motivado en especial por ese horror vacui tan característico del Modernismo:

89. a. Oíase el grave murmullo de las cascadas voces eclesiásticas que barboteaban quedo, (...) (SI, 95)
- b. Oíase lejano clamoreo de femeniles voces asustadas. (SI, 156)
- c. (...) por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos (...) (SP, 33)
- d. (...), suelto el cabello y vestido el blanco hipil de las antiguas sacerdotisas mayas (...) (SE, 148)
- e. [La Chamorro] (...), era sangre ilustre de aquel famoso aguador camarillero y compadre del difunto Narizotas. (LCM, 43)

En todos los casos el adjetivo que aparece en el Sintagma Nominal regente, completa, reitera el significado que aportan los adjetivos del sintagma Nominal regido. Así, por

ejemplo, en (89a) las cansadas voces eclesiásticas están precedidas por el adjetivo grave, que pertenece a la serie adjetival que está asociada, casi constantemente, a las voces y a los gestos de todos los clérigos que aparecen en las obras de Valle-Inclán. O, en (89e) el calificativo ilustre está utilizado de manera irónica, al igual que los epítetos siguientes, para presentar a una descendiente de Calormarde.

3. 3. 3. Adjetivación en posición prenominal y postnominal a un N término de la preposición "con".

Al contrario de lo que ocurre con la anteposición o la posposición total de adjetivos, no es frecuente encontrar ni en la prosa de Eça de Queiroz ni en la de Valle-Inclán, ejemplos de la estructura Adjetivo-Nombre-Adjetivo como término de la preposición con. Con todo, en la prosa de Eça de Queiroz encontramos casos como:

90. a. Mr. Colney era alto e seco, com um imenso nariz agudo e enristrado, (...) (O Misterio da Estrada de Sintra, 168)
- b. (...) sorria com un vago sorrir exhausto (...) (O Conde Abranhos, 168)

Y, en Valle-Inclán, ejemplos como los siguientes:

91. a. [el caballo] (...). Era blanco con grandes crines venerables, (...) (SO, 53)
- b. [el mayordomo]. Era un viejo rasurado, vestido con largo levitón eclesiástico que casi le rozaba los zapatos ornados con hebillas de plata. (SP, 29)
- c. Estaba pálida, y juntaba las manos mirándome con sus hermosos ojos angustiados. (SP, 73)
- d. Tirano Banderas interrumpió con su falso y escandido hablar ceremonioso: (TB, 82)

La estructura latente en (90a) en Eça de Queiroz, corresponde de manera similar a (91a) y (91b), tomados de la prosa de Valle-Inclán. En los tres, el Sintagma Preposicional

aparece inmediatamente después de una oración atributiva en la que se define o, al menos, se caracteriza a un personaje por medio de una serie de adjetivos. De tal forma que el Sintagma Preposicional sirve, en primer lugar, para romper esa serie adjetival, y, en segundo lugar, para señalar la característica más destacable del personaje en cuestión: en (90a) la nariz, en (91a) las crines y en (91b) el levitón. En los tres ejemplos comentados el adjetivo antepuesto significa 'dimensión' (imenso, grandes, largo, respectivamente), mientras que el(los) epíteto(s) pospuesto(s) califica(n) al Nombre al que refiere(n), aunque de forma distinta, puesto que si bien en (90a) los epítetos (agudo y enristrado) son, de alguna forma, "esperables" a partir del significado del adjetivo antepuesto+ sustantivo⁶², en (91a) y (91b) no ocurre lo mismo.

En (91a) el adjetivo pospuesto, venerables, al aplicarse a crines, tiene un evidente sentido traslativo; pero no ocurre lo mismo en (91b): la asociación inesperada ocurre al asignar una característica determinada, perteneciente a un oficio determinado, a una prenda de vestir, que no se corresponde a priori con el personaje que la lleva.

También se puede relacionar las estructuras A + N + A de (90b) y de (91c) y (91d). El nombre término del Sintagma Preposicional repite el significado del verbo (sorria com un sorrir, mirándome con sus ojos, interrumpió con su hablar), y los adjetivos podrían ser predicativos respecto del sujeto, incidentales o adverbios en -mente, sin que se alterara esencialmente el significado del ejemplo en cuestión.

3. 3. 4. La adjetivación en posición prenominal y postnominal como base de juegos rítmicos y fónicos.

Las series adjetivales colocadas en torno al núcleo nominal sirven también tanto a Eça de Queiroz como a Valle-Inclán para lograr efectos rítmico-musicales por medio de la diferente acentuación de los adjetivos frente al nombre al que modifican. La estructura recurrente más documentada en ambos autores es la formada por un primer adjetivo de acentuación llana antepuesto

al nombre y un segundo, pospuesto con acento esdrújulo, y este es, por lo general, restrictivo.

En la prosa de Eça de Queiroz, esta forma aparece usada con poca frecuencia, sin embargo se pueden encontrar casos como los siguientes:

92. a. Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar. (Os Maias, I, 119)
- b. (...) quando do outro lado Carlos declarou que o mais inlerável no realismo eram os seus grandes ares científicos; (...) (Os Maias, I, 219)

en los que el adjetivo antepuesto sirve para la gradación y/o la cuantificación del resto de la estructura.

Valle-Inclán utiliza esta construcción con una frecuencia relativamente mayor y amplía el significado de ambos adjetivos en ejemplos como estos:

93. a. Levantó los brazos, como si evocase un lejano pensamiento profético, y los volvió a dejar caer. (SO, 12)
- b. (...) el recuerdo de las felices danzas célticas a la sombra de los robles. (SO, 45)
- c. Sus bellos ojos místicos fulminaron desdenes: (SI, 115)
- d. Su vieja voz geórgica se oye por las eras y por los caminos. (FS, 37)
- e. El torso desnudo, la greña, las manos con fierros, salían fuera del hoyo colmados de negra expresión dramática: (TB, 41)
- f. El real de la feria tenía una luminosa palpitación cromática. (TB, 151)

Si bien, como ocurre en los casos citados de Eça de Queiroz ((92a-b)), el adjetivo pospuesto y con acentuación esdrújula es restrictivo, el epíteto antepuesto en todos los ejemplos de (93) tiene exclusivamente valor calificativo.

(93a), (93b) y (93d) son ejemplos del uso de los epítetos en la obra de Valle para alejar sus narraciones cronológicamente, con el fin de evitar el contacto con la inmediata realidad: el adjetivo antepuesto, en estos tres casos, añade el matiz de antigüedad, de alejamiento en el tiempo, bien de manera directa (lejano en (93a), vieja en (93d)), bien de manera indirecta, al relacionarse con el conocimiento del mundo del lector⁶³ y al estar al grupo Adjetivo + Nombre modificado por un adjetivo pospuesto restrictivo, que alude a una raza del pasado ((93d)). En efecto, la estructura felices danzas célticas no implica alejamiento sólo por el significado de célticas, sino porque a la idea de 'raza del pasado' se le asocia la idea de 'edad feliz, edad de oro'.

En (93c) el epíteto pospuesto realiza uno de los recursos más habituales en la prosa de Valle-Inclán: caracterizar una parte del cuerpo femenino con un adjetivo perteneciente al campo de lo místico-religioso⁶⁴. En (93e) y (93f) existe uno de los usos asimismo habituales en la adjetivación valleinclanesca: el epíteto antepuesto aporta el significado de 'color' (recalcado en (93f) por el pospuesto), y el epíteto pospuesto, en (93e), añade otro significado (dramática), que completa al anterior, y señala un aspecto perteneciente a lo subjetivo.

En (93d) y en (93f), la estructura rítmica está aún más marcada al constituirse por un adjetivo antepuesto de acentuación aguda y un adjetivo pospuesto con acento esdrújulo, con lo que la estructura Adjetivo-Nombre-Adjetivo se destaca, con mayor fuerza, dentro de la frase a la que pertenece.

Casos especialmente interesantes, dentro de esta estructura recurrente, formada por un epíteto antepuesto de acentuación llana, un nombre y un adjetivo pospuesto esdrújulo son los siguientes:

94. a. ¡Pobres manos delicadas, exangües, casi frágiles (SO, 46)

b. (...) con sus carros traían el recuerdo de las veredas aldeanas, en su viejo canto

monótono, evocador de siegas y de vendimias.
(LCC, 106)

En (94a) de los adjetivos pospuestos, que forman una serie intensificadora constituida por tres elementos, es el último el que tiene acentuación esdrújula y el único modificado por un adverbio (casi). Todo este Sintagma Nominal tiene, en el período la función de ser un epifonema⁶⁵, una forma muy habitual en Valle-Inclán para marcar la presencia del narrador, para que Bradomín-narrador comente algún suceso que le aconteció a Bradomín-personaje⁶⁶, con lo que se convierte en un recurso frecuente para cerrar tanto un capítulo como una novela. En este epifonema el adjetivo antepuesto desarrolla su significación en la serie intensificadora formada por los pospuestos, y, además, el primer epíteto (pobres) y el último (frágiles) son bisílabos, con lo que enmarcan a los dos restantes (delicadas, exangües), tetrasilábicos. De ahí que se pueda postular que, a partir de una estructura básica Adjetivo-Nombre-Adjetivo (pobres manos frágiles), lo que hace el autor es añadir dos adjetivos más que contrastan por su número de sílabas, no en su significado.

En (94b) existe una construcción más compleja. Al adjetivo antepuesto, con acentuación llana (viejos) le corresponde otro pospuesto y esdrújulo, pero la construcción está modificada por un Sintagma Adjetival que selecciona dos Sintagmas Preposicionales coordinados, de la manera siguiente:

94. b'. [[ANA] A [SP y SP]]

El último adjetivo (evocador) es de acentuación aguda, con lo que la relación que se establece entre los adjetivos se marca con mayor intensidad. Los Sintagmas Preposicionales seleccionados por evocador (de siegas y de vendimias) realzan por su significado aún más a los epítetos, sobre todo a viejo y a monótono: son tareas campesinas conocidas desde antiguo, que no han variado gran cosa a lo largo del tiempo y, esencialmente, repetitivas. Por eso la alusión a dos faenas de recolección evocan algo viejo y monótono, que, a su vez se caracteriza como aldeano.

Aunque no son muy frecuentes, también se documentan casos en que ocurre el fenómeno contrario, es decir, que el adjetivo antepuesto sea esdrújulo y restrictivo⁶⁶, y el pospuesto llano y no restrictivo. Entre otros casos, seleccionamos el siguiente:

95. (...) los rayos del sol, que pasaban a través del follaje, temblaban en ella como místicos haces encendidos. (SP, 32)

La asonancia que se produce entre los adjetivos, sirve, junto con la diferencia acentual, para unir el significado de ambos epítetos.

También puede ocurrir que el segundo sea de acentuación aguda, como en:

96. a. Concha fue a sentarse en un extremo del sofá, y envolviéndose con delicia en el amplio ropón monacal, dijo con estremecimiento: (SO, 18)

- b. (...) la voz apagada de Concha tenía un profundo encanto sentimental. (SO, 37)

donde se repite una construcción casi idéntica: el adjetivo antepuesto pertenece al campo significativo de 'dimensión' (amplio, profundo), y el pospuesto, con acentuación aguda, precisa y caracteriza el significado del primer adjetivo y el del nombre al que modifica. Además, en ambos casos, existe una aliteración de consonante nasal en sílaba trabada (marcada aún más en (96a) con la acentuación aguda de ropón); el constituyente acaba con la terminación -ál y pausa (coma en (96a) y punto en (96b)), lo que resalta en mayor medida la estructura rítmica de esta construcción.

Por último, tanto en la obra de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, es posible encontrar casos en que los dos adjetivos tengan acentuación esdrújula. Así, en el narrador portugués tenemos:

97. (...) lúvidas castidades góticas(...) (Correspondencia Inédita de Fadrique Mendes, 66)

Un adjetivo que representa notas físicas (lúvidas) modifica a una actitud moral, con lo que actúa de modo oblicuo, al sugerir la asociación representativa del aspecto físico que acompaña (en la iconografía religiosa) a la santidad, practicante de ambas virtudes. El adjetivo pospuesto, góticas, subraya la asociación hacia un arte, o, si se prefiere, una cultura, medieval. Todo ello, marcado por la acentuación esdrújula de ambos adjetivos.

En la prosa de Valle-Inclán nos encontramos un ejemplo relativamente similar en:

98. La fanfarria irreverente de sus espuelas plateras ponía al guiño del altarete un sinfónico fondo herético: (TB,102)

Los adjetivos ordenados en torno a fondo aportan un significado metafórico, anticipado en el sujeto de la frase (la fanfarria irreverente de sus espuelas plateras). El adjetivo antepuesto, sinfónico, es el correlato de fanfarria, términos ambos que pertenecen al campo de lo musical, y que, en (98), están empleados para marcar el gran ruido rítmico de los pasos del Coronelito de la Gándara, que lleva unas espuelas de plata. El epíteto pospuesto (heréticos) está en relación con irreverente, y ambos califican no sólo al ruido, sino también, por hipálage, a la persona que lo produce. Si comparamos (97) y (98) se puede decir que si bien Valle-Inclán toma una construcción de la prosa de Eça de Queiroz (en este caso la calificación de algún objeto a través de un adjetivo antepuesto que expresa una característica física y otro pospuesto que marca la actitud), desarrolla este mismo esquema formal y amplía sus posibilidades al relacionarlo con otros elementos del texto.

4. ADJETIVACION INCIDENTAL.

4. 1. Introducción.

Adoptamos para tratar este uso especial de la adjetivación el término de adjetivo incidental, propuesto por R. Lapesa¹. Dicho autor rechaza los términos apositivo y apósito porque "supone un concepto amplio de la aposición, término que prefiero reservar para la modificación de un sustantivo por otro sin que medie preposición ni varíe el caso (...) "²", y lo define de esta manera:

"Llamaremos así al que, sin estar en construcción absoluta, tiene respecto al resto de la frase cierta autonomía, marcada formalmente por su libertad de colocación y por estar separado mediante pausas. No está ligado al nombre tan estrechamente como el adjetivo atributivo, ni tiene con el verbo la clara conexión del predicativo. A diferencia del absoluto, se refiere al sujeto, al objeto directo o indirecto o a un complemento circunstancial. La cualidad, estado o actividad que denota no delimita al término referido, y no es, por lo tanto, indispensable para el sentido lógico de la oración; pero pone de relieve, a modo de comentario o información adicional destacados, la causa, el modo, el fin u otras circunstancias de la acción del verbo, sin constituir propiamente complemento de él, sino como suboración autónoma condensada. Puede anteponerse al cuerpo de la oración, interrumpirla como paréntesis, o añadirse después."³

Este uso especial de la adjetivación, por las posibilidades que permite, será ampliamente utilizado por los dos autores que estudiamos. En el caso de Eça de Queiroz, según E. Guerra da Cal, tiene como función dar carácter de adverbio a adjetivos que, en la lengua estándar, por su significado, no podrían hacerlo⁴. Al mismo tiempo, le sirve al novelista portugués para marcar diversos tipos de sensaciones a las que podemos calificar como impresionistas⁵:

1. a. (...) avançava, lento e barriquito, como o seu monóculo negro.

- b. O barco que a leveva, lento e negro.
- c. (...) alguma vela de falua passava, vagarosa e branca.
- d. (...) nunca mais me esquecera (...) o beijo que ela me dera, lânquida e branca, sobre o sofá.

De todos ellos pueden condensarse algunas de las características generales de esta construcción en la prosa de Eça de Queiroz, y que nos pueden servir como punto de partida para el análisis; especialmente, la preferencia por la utilización de más de un adjetivo, de los que, al menos uno de ellos, en la lengua estándar tiene la posibilidad de formar un adverbio de modo (en -mente), mientras que el otro no. El uso de la doble adjetivación le permite al portugués atenuar choques sintácticos demasiado abruptos.

Con todo, lleva su experimentación con este tipo de adjetivos mucho más lejos. El primer paso es invertir el orden de la pareja de adjetivos:

- 2. O pobre Bonifácio fugiu, obeso e lento.

Hasta llegar a utilizar dos adjetivos que no suelen tener adverbio en -mente en la lengua usual⁶:

- 3. (...) avaçou, deslizou-se no tapete, pequena e nédia(...).

En este caso, se trata de dos adjetivos de tamaño (pequena) y de forma (nédia), alejados del sujeto y en posición final de cláusula, con lo que inciden tanto sobre el sujeto como sobre la acción verbal. El resultado es conciso y expresivo.

Por los ejemplos precedentes, podemos advertir que el lugar preferido para su colocación es después del verbo y alejado lo más posible del sujeto, con una acentuada tendencia a ocupar la posición final absoluta. No obstante, el procedimiento presenta una gran flexibilidad.

E. Guerra da Cal⁷ documenta que Eça de Queiroz empieza a usar este procedimiento en O Primo Basilio, lo desarrolla con profusión en A Reliquia, y, a partir de Os Maias, se convierte en una estructura característica de su estilo. Junto con sus ventajas expresivas, este uso adjetival le servía al novelista portugués para tener una mayor concisión expresiva y unas extraordinarias posibilidades rítmicas, que le permiten romper la amplitud del período melódico de la frase portuguesa tradicional, por medio de la creación de unidades menores.

Valle-Inclán utiliza este procedimiento desde F, punto de partida de nuestro corpus. lo usa con profusión y variedad en la prosa de las Sonatas y de FS, y, en sus obras posteriores, le sirve para dotar al texto de una mayor concisión y, a la vez, de una mayor expresividad. Al mismo tiempo, desarrolla las posibilidades de este tipo de suboración, pues su posición puede ser tanto anterior, posterior o intermedia a la oración en la que aparecen y, además, los adjetivos incidentales pueden aparecer con complementos regidos por el adjetivo⁸, pueden seleccionar comparaciones o introducir oraciones de relativo. Incluso, para destacar aún más el valor expresivo de esta adjetivación incidental, llega a marcar la pausa con mayor fuerza, y en vez de usar comas, usa los dos puntos, con lo que crea una "pseudo-oración" relativamente autónoma. En algunos de estos ejemplos, esta construcción, usada exclusivamente para descripciones con trazos rápidos, está a caballo entre la adjetivación incidental y la metáfora impresionista.

De todos estos casos veremos ejemplos en el desarrollo de este apartado. Para concluir esta introducción al adjetivo incidental, advertimos que vamos a dividir esta parte del corpus según la posición en la oración: esto es, en pospuestos, antepuestos e interpuestos.

4. 2. Adjetivación incidental en posición final.

Este es el uso más habitual en Eça de Queiroz, dentro de la adjetivación incidental. Los epítetos suelen colocarse a continuación del verbo, y están separados lo más posible del sujeto de la acción:

4. a. O telefone, com efeito, repicaiva, insaciável.
- b. A sineta badalava, moribunda.
- c. Apenas o seu olhar sorriu, reconhecido e apaixonado.
- d. Atulhou de figos a ponta do albornoz que em lhe estendera, carrancudo e digno.
- e. A lua se erguia ao nível da água, redonda e branca.

Los adjetivos, más que para expresar con concreción, le sirven al autor portugués de poderoso agente sugestivo. Con las constantes elipsis que crean, Eça evita rodeos analíticos, imágenes desarrolladas y reiteradas subordinaciones en sus relatos. Este uso marca su prosa con un carácter compacto, en el que la condensación sintética que emplea es utilizada como un gran instrumento productor de riqueza de representaciones.

Así, por ejemplo, en (4e) estamos en presencia de dos adjetivos, de forma (redonda) y de color (branca), alejado del sujeto al que pertenece y colocados como adjetivos incidentales.

Al ocupar esta posición inciden, no sólo en el sujeto, sino también, por proximidad, sobre la acción, con lo que se funden con ella las cualidades expresadas por esos adjetivos, que pasan a ser los que caracterizan el proceso. Forma y color se ligan así, indisociablemente con el sujeto, en una expresión conjunta en que sus notas físicas, pasivas, y un acto momentáneo -impresiones independientes en la expresión analítica- se integran en una unidad de percepción.

Hay veces en que Eça utiliza la posposición del adjetivo incidental para producir interacciones de significado aún más complejas:

5. A Porta do casarão encantava-o, oival e nobre.

Ni el verbo, ni los adjetivos- que, por su significado no pueden tener función adverbial- se prestan a priori al establecimiento de este tipo de relación. Con su asociación se produce, de una manera oblicua, una función causal: "La Puerta del caserón le encantaba, [porque era] oival y noble". El resultado es original, expresivo y conciso.

Valle-Inclán utiliza esta construcción desde sus primeros escritos. Pero amplía sus posibilidades, tanto desde un punto de vista sintáctico como semántico. Mientras Eça aleja el sujeto lo más posible de los adjetivos en función de incidental, Valle hace lo contrario, dada su tendencia a la anteposición del Sintagma Verbal al Sintagma Nominal-Sujeto. Además, en el caso del escritor gallego, estos adjetivos no sólo modifican al sujeto, sino que, además, pueden modificar al complemento directo o a un sintagma nominal término de preposición. Consideraremos, en primer lugar, ejemplos que siguen el modelo observado en Eça:

6. a. La niña, con las mejillas encendidas y los ojos bajos, movía las agujas, temblorosa y torpe. (F, 164)
- b. Don Juan Manuel se levantó del sillón y, vencido por una distracción extraña, comenzó a pasearse, entenebrecido y taciturno. (F, 164)
- c. Así recorrieron los siete altares, la una al lado de la otra, rígidamente y desconsoladoras. (SO, 8)
- d. Sor Jimena salió arrastrando los pies, encorvada y presurosa. (SI, 149)
- e. Recibida la comunión, su cabeza volvió a caer desfallecida, mientras sus labios balbuceaban una oración latina, fervorosos y torpes. (SP, 23)
- f. Algunas mujeres asomaban en las puertas, se

escurrían a la calle con sus hijos agarrados a las basquiñas, alargaban el cuello sin osar acercarse, pálidas, miedosas. (LCC, 73).

- g. El Ministro de la Corona, incierto en el fondo del coche, respondió inclinándose, maquinal y preocupado. (LCM, 54)
- h. Las cuatro mulillas sostenían el trote, alegres y cascabeleras. (LCM, 92-93)
- i. [unas mujerucas] (...): Subían al estribo, acuciosas y vocingleras. (LCM, 179).

En todos los casos, los adjetivos están alejados lo más posible de sus respectivos sujetos por diversos medios. En (6a) se interpone un Sintagma Preposicional con dos Sintagmas Nominales coordinados; en (6b), una construcción de participio absoluto; en (6c), el sujeto ni siquiera aparece expreso; en (6d), se añade un gerundio con su correspondiente objeto directo; en (6e), el distanciamiento se logra por medio del objeto directo que incluye un epíteto, utilizado con intención retardadora; en (6f), por medio de la yuxtaposición de dos oraciones; en (6g), con una suboración con un adjetivo incidental interpuesto y otra vez un gerundio; en (6h) ocurre lo mismo que en (6e), pero sin epíteto; y, para finalizar, en (6i) el sujeto no está expreso y, además, los adjetivos en posición de incidental están precedidos por un Sintagma Preposicional.

En cuanto a la posibilidad de formar adverbios en mente, hay que notar que en la mayoría de los casos - (6a), (6b), (6c), (6e), (6f), (6g) - es posible su uso en el español usual y/o estándar. En (6d), el segundo adjetivo puede formarlo (presurosamente), mientras que el primero es, al menos, dudoso (?encorvadamente). En (6h) y en (6i) ocurre justamente lo contrario, el primero sí puede adverbializarse (alegremente, acuciosamente), pero no el segundo (?cascabeleramente, ?vocingleramente).

En estos ejemplos se detecta un factor rítmico muy usual en esta variante de la adjetivación (más empleado, sin embargo en los antepuestos y en los interpuestos, vid. infra) dentro de la prosa de Valle-Inclán, que consiste en romper la musicalidad de la estructura que forman los adjetivos, al manejar adjetivos de distinta acentuación. Fenómeno que aparece en (6c), (6f) y (6g). En los dos primeros con la estructura formada por un adjetivo esdrújulo coordinado con otro de acentuación grave, mientras que en (6g) el primero es agudo y el segundo también es llano.

Sobre el contenido semántico de estos epítetos hay que hacer una distinción básica, si pertenecen o no a una misma isotopía⁹. En (6a), (6b) y (6h) los adjetivos forman una misma isotopía con el Sintagma Nominal al que refieren. En el primer caso, temblorosa y torpe son dos adjetivos que designan actitud, y, además, el primero acota el significado del segundo, puesto que marca la torpeza como resultado de los temblores (motivados por el nerviosismo de la niña), situación que se anuncia en el texto por medio de la inclusión del sintagma preposicional con las manos en las rodillas y los ojos bajos.

En (6b) y en (6h) ocurre algo parecido, puesto que los adjetivos indican, como en el caso anterior, actitud: 'triste' en el primero, 'alegre' en el segundo, pero hay algunas diferencias respecto a la relación que establecen los dos epítetos coordinados con sus respectivos sintagmas nominales correferentes. En (6b), el primer adjetivo (entenebrecido) puede indicar actitud, en un sentido más o menos metafórico, pero también, en sentido recto, puede indicar aspecto o, si se prefiere, color, mientras que el segundo sólo puede designar actitud. La relación que se establece en (6h) entre los dos epítetos (alegres y cascabeleras) es una relación de hiperonimia, con el añadido de que cascabeleras también podría interpretarse como adjetivo de relación (dado que el Sintagma nNominal al que refiere son unas mulas).

En el resto de los casos, los adjetivos coordinados en posición incidental corresponden a dos isotopías distintas en los que, por lo general, como ocurre en los ejemplos de (4-5) tomados de Eça de Queiroz, el primero indica actitud y el segundo aspecto o conducta del (los) personaje(s) al (los) que refieren los epítetos. Esto ocurre en (6c), (6d), (6e) y (6h). En (6f) ocurre justamente lo contrario, maquinal alude a la actitud del Ministro de la Corona, mientras que preocupado refiere al aspecto de dicho personaje. (6e) es un caso especial, pues, aunque ambos adjetivos significan actitudes o aspectos, el primero (fervorosos) refiere a una actitud subjetiva, mental (además de ser un adjetivo de relación), mientras que el segundo (torpes) implica una actitud o aspecto meramente físico, con lo que Valle-Inclán consigue, al coordinar estos dos epítetos, dar dos notas sobre un personaje determinado: una referente a su conducta/sus convicciones y otra a su estado físico en ese momento (cfr. los ejemplos (4) y (5)).

Pero, además, la asociación de estos dos adjetivos establecen de una manera oblicua - (6a) - una función concesiva: "Sus labios balbuceaban una oración latina con fervor, aunque [su pronunciación era] torpe". Por otra parte, la idea que desarrolla el segundo adjetivo ya está anunciada por la forma verbal balbuceaba.

Hay casos de adjetivación incidental en los que los epítetos forman similitudines:

7. Veguillas, arrimado a la pared, se metía los calzones, torcido y compungido. (TB, 109).

Uno de ellos alude a la posición del personaje y el otro a la actitud. La similitudine de ambos adjetivos hace que las notas significativas proporcionadas estén más proximas, que se relacionen con mayor intensidad para el lector.

Otro ejemplo en el que se producen similitudine entre adjetivos en posición incidental, pero mucho más complejo, lo tenemos en:

8. [la madre de Bradomín] (...)hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática. (SO, 65)

En esta aposición bimembre no restrictiva con dos miembros coordinados, el primer miembro de la coordinación está formado por N + A (abadesa y visionaria), el segundo puede entenderse tanto N + A, como A y A. Los elementos de ambas series constituyen sendas similicandencias, (abadesa-guerrera / visionaria-fanática). Pero, además, en esta construcción nos encontramos con que el significado está repartido de la siguiente forma:

8'.	I	II
santa a la española	abadesa	visionaria
	guerrera	fanática

Las dos palabras de I pertenecen a un campo semántico que se podría denominar como de 'oficios', y las de II aluden a una de las actitudes posibles que pueden originarse al desempeñarlo. Todo ello como explicación de santa a la española, al que califican ambas construcciones. Los 'oficios' pertenecen a dos subclases determinadas: el mundo eclesiástico y el mundo militar, y los adjetivos están relacionados con un campo léxico que se podría denominar 'de la enajenación mental', en el que visionaria sería funcionalmente hiperónimo¹⁰ de fanática, o, si se prefiere, son parasinónimos¹¹, estando el segundo marcado con el rasgo de [+religioso]. Por otro lado, puede estipularse que los nombres de I remiten directamente a santa, y los adjetivos de II remiten a a la española, de tal forma que nos encontramos con:

8'' santa=	abadesa + guerrera
a la española=	visionaria + fanática

Por lo que, podemos postular que, en (8), se establecería una relación de solidaridad lexemática del tipo denominado selección entre cada miembro de I respecto al que le corresponde sintagmáticamente de II; y, a su vez, los dos (a y

b) establecen una relación solidaria respecto a santa a la española.

También existen algunos casos en los que Valle-Inclán utiliza la adjetivación incidental, con las mismas características que en los ejemplos anteriores, pero en los que los epítetos son correferenciales no respecto al sujeto, sino respecto a un Sintagma Nominal en función de complemento directo¹²:

9. a. Y un eco repitió, mis palabras, borrosas, informes. (SI, 131)
- b. Tenía despertares de aurora, alegres y triunfantes. (SE, 151).
- c. (...)la vieja atizaba el fuego, y con los ojos encendidos vigilaba el camino que se desenvolvía bajo la luna, blanquecino y desierto. (FS, 56).

Aunque menos corriente, otra posibilidad que utiliza Valle-Inclán, es que la adjetivación se refiera a un Sintagma Nominal término de preposición, con las mismas características y propiedades que los casos vistos con anterioridad:

10. a. Yo la veía al través de los párpados flojos, hundido en el socavón de las almohadas que parecían contagiarme la fiebre, caldeadas, quemantes. (SI, 143)
- b. (...) para conmover el alma de los montañeses, milagreros y trágicos. (FS, 13)
- c. Sentíase bajo el poder de fuerzas invisibles, las advertía en torno suyo, hostiles y burlonas. (TB, 179)

En (10b) existe un juego rítmico con los adjetivos que se documenta con gran abundancia en la prosa de Valle-Inclán. Dicho juego consiste en la colocación sistemática de un adjetivo de acentuación grave al principio de la suboración, coordinado con otro que tiene una acentuación distinta, en este caso esdrújula, lo que implica un cambio de ritmo destacable a final de cláusula.

Otra característica recurrente de este tipo de adjetivación en Valle-Inclán es que los epítetos en posición de incidentales pueden ir acompañados de otros elementos, que no son estrictamente complementos seleccionados por ellos. Pueden aparecer coordinados o no a la serie adjetival, subrayar el sentido de esta, y/o marcar con mayor fuerza expresiva el ritmo de la frase. Los casos más frecuentes se producen por adición de un Sintagma Preposicional:

11. a. Concha me llamaba desde el jardín, con alegres voces. Salía a la solana, tibia y dorada al sol mañanero. (SO,31)
- b. Nubes de moscas ennegrecían el saco, manchado y viscoso de sangre. (TB,151)
- c. La Duquesa era muy temerosa de que la muerte la sorprendiese en pecado, y al dormirse la veía ensabanada como un antruevo, terrible y burlona con su hoz. (LCM, 26)

Por coordinación de un adjetivo y un participio de presente¹³:

12. a. (...) sus toscos dedos de labriega, trémulos y zozobrantés. (FS,31)
- b. Los aldeanos, encapuchados con las corozas de juncos, iban sentados sobre la carga, silenciosos y cabeceantes. (LCC,130)
- c. Con tintín de plata y cristales en las manos prietas, miró la mucama al patroncito, dudosa, interrogante. (TB,44)

Con el uso de estos participios de presente, además de evitar una subordinada de relativo¹⁴, o un gerundio, le sirve a nuestro autor para añadir a la narración diversos efectos y matices sensoriales. El participio aporta un contenido de acción¹⁵ al adjetivo al que está coordinado, que se refiere a un estado determinado.

También, el adjetivo incidental puede, aunque con una frecuencia mucho menor, aparecer acompañado por una oración con gerundio:

13. La sombra de la ardiente virreina, refugiada

en el fondo del jardín, mirando la fiesta de amor sin mujeres, lloró muchas veces, incomprensiva, celosa, tapándose la cara.
(TB, 50)

En este último ejemplo, el gerundio funciona como conclusión intensificadora de los dos adjetivos anteriores. Rompe la enumeración, pues los adjetivos se refieren a actitudes, y el gerundio señala una acción, la de taparse la cara. Acción que es o, al menos, parece ser reflejo físico de la actitud marcada por los dos adjetivos.

También encontramos ejemplos de adjetivación incidental en series enumerativas, con más de dos adjetivos. E. Guerra da Cal¹⁶ afirma que estos encadenamientos son muy frecuentes en la prosa de Eça de Queiroz y marcan en gran medida el ritmo y la melodía de su frase. En los incidentales, encontramos ejemplos como los siguientes:

14. a. Nêsse doce instante, un relógio medonho (...) començou a dar dez horas, fanhoso, irónico, pachorrento.
- b. (...) era o mais excelente dos homens afável, caritativo, leal, clemente e cultivado.
- c. Um pobre César, quimérico, hipocondriaco, debochado e banal.

Todos estos adjetivos constituyen enumeraciones con la función de caracterizar descriptivamente al personaje u objeto al que se refieren dichos calificativos. Descripciones hechas con rasgos adjetivales intensificadores y con un marcado carácter rítmico, en una relación estrechamente ligada con el significado de los adjetivos. De manera que completan el contenido de la frase, como si fueran glosas musicales.

Valle-Inclán tomó este tipo de construcción con tres adjetivos y, desde sus inicios como prosista, la utilizó reiteradamente:

15. a. Mi pensamiento voló como una alondra rompiendo las nieblas de la modorra donde

- persistía la conciencia de las cosas reales, angustiada, dolorida y confusa. (SI, 142)
- b. Bultos sin contorno ni faz, que a la luz de las lámparas se columbran en el dorado misterio de las hornacinas, lejanos, solemnes, milagrosos. (FS, 56)
- c. Los balidos se levantaron de entre las llamas, prolongados, dolorosos, penetrantes. (FS, 56)
- d. [los oradores] Saludaban agitando los sombreros, pálidos, teatrales, heroicos. (TB, 63)
- e. En torno, adulando la befa, reía la trinca, asustada, complaciente y ramplona. (TB, 226)

La adjetivación modifica al sujeto y los calificativos incidentales se muestran como una enumeración de rasgos descriptivos con marcado carácter intensivo, para unir aspectos sensoriales con aspectos subjetivos. Este tipo de adjetivación múltiple tiene, además, una intención rítmica de completar la melodía de la frase de un modo efectivo. Así, en (15a), (15b), (15c) y (15e), todos tienen acentuación grave, con lo que consigue un ritmo similar, y, además en (15c) los adjetivos son isosilábicos, lo que marca aún más la estructura rítmico-musical.

Una característica de esta adjetivación es que sirve para expresar dos aspectos de la realidad: la objetiva y la subjetiva, lo que está fuera de nosotros y la impresión que nos causa. Uno de ellos nos da una nota concreta y objetiva de lo que se percibe, por lo general un dato físico, y los otros expresan la emoción que esa nota provoca. De la percepción sensorial se pasa a una impresión valorativa, a un juicio global del objeto. Tal es el caso de (15d), en donde una característica objetiva de los oradores, su palidez, abre paso a dos impresiones valorativas (teatrales, heroicos), con significados contrapuestos, al menos parcialmente.

Lo mismo ocurre en otros ejemplos, como (15b) y (15c), en los que los dos últimos adjetivos matizan, especifican al

primero, que es una sensación objetiva, con las impresiones subjetivas que producen. Por el contrario, en (15a), los adjetivos marcan exclusivamente características de la subjetividad del personaje.

En (15e), el caso es aún más complejo, puesto que a un adjetivo que indica una sensación objetiva (asustada) se le añaden dos adjetivos que expresan dos cualidades subjetivas distintas. Una la de la propia trinca (complaciente) y otra -ramplona-, la del narrador, que caracteriza de forma total al conjunto (no es casual que sea el último adjetivo de la serie). Con lo que la trinca se califica desde tres puntos de vista distintos, que conforman globalmente una imagen de claro valor impresionista.

Esta intensificación aparece marcada también, junto con los efectos rítmicos que produce, por medio de similitudines entre los adjetivos entre sí o entre los adjetivos y algún elemento de la frase a la que modifican:

16. a. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. (SO, 65)

b. (...), en un círculo de caracoles marinos, nacarados, fabulosos y sonoros. (LCC, 126).

Las diferentes similitudines que se producen tienen, como es natural, distintos valores. En (16a), la asonancia de caritativa con despótica, sirve para marcar el oxímoron formado por ambos adjetivos, separado (o, mejor, atenuado), tanto sintáctica como significativamente, por el adjetivo interpuesto entre ambos (crédula). Además, los dos primeros adjetivos están intensificados por muy y su acentuación es grave, mientras que los otros dos no tienen modificador, tal vez porque su intensificación venga marcada por su acentuación esdrújula.

En (16b), nos encontramos una de esas asonancias entre adjetivos, ya señaladas J. Casares como un procedimiento característico y habitual, sobre todo en la trilogía La guerra

~~carlista~~. La asonancia de fabulosos con sonoros está empleada para marcar el ritmo, pero también para lograr la unión en dos sensaciones de lo abstracto con lo concreto, ambas con una fuerte idea de evocación.

Otro caso interesante, dentro de este uso del incidental múltiple en posición final, lo encontramos en:

17. Los dos, zancudos, pecosos y oliverdes, muy angostos de mejillas, aguileños y de narices tuertas. (LCM, 34)

Todos los adjetivos de este ejemplo tienen como objeto la descripción de los dos personajes (el Marqués de Redín y el de Torre-Mellada), con una serie enumerativa e intensificadora de rasgos. Pero esta descripción no guarda el orden descriptivo que puede entenderse como tradicional, sino que los elementos aislados parecen yuxtaponerse sin orden previo. En realidad, lo que ocurre es que la ordenación convencional de los caracteres físicos se ha sustituido por una jerarquización de las impresiones. Los rasgos más caricaturescos, más fácilmente detectables a primera vista, aparecen en primer lugar. Este procedimiento permite eliminar detalles irrelevantes, a la vez que confiere una mayor rapidez a la descripción.

Pero además hay que notar otro aspecto, que ya utilizó Eça: cerrar la enumeración adjetival con un Sintagma Preposicional introducido por la preposición de coordinado con los adjetivos:

18. a. (...) um fio solto de contas de vidro azul
 (...) vinha escorregar por entre o rego dos
 seus seios, rijos, perfeitos e de ébano.
- b. (...) abrindo os braços disse como lábios
 que pareciam clássicos e de mármore.
- c. (...) sôbre o seu seio submetido a cruz
 pesou, eiumenta e de ferro.

Por medio de este recurso, el novelista portugués integra elementos subjetivos a datos de la percepción objetiva. La enunciación de estos atributos en un orden anormal (primero

lo subjetivo y después lo sensorial) atrae la atención sobre ellos. El efecto de asimetría que provoca la alianza conjuntiva del adjetivo y del Sintagma Preposicional contribuye a marcar este proceso. Por otra parte, se dota, con este procedimiento, un cierre rítmico irregular a la frase. Es un procedimiento similar al utilizado por Valle en (17).

Fijémonos ahora en un ejemplo especialmente sugestivo:

19. Primero los novicios, pálidos, ingenuos,
demacrados:Después los profesos, sombríos,
torturados, penitentes. (SP, 44)

Tenemos, como hasta ahora, tres adjetivos en posición incidental en serie enumerativa, y que se refieren al sujeto. Pero, además de esto, estas frases forman una pluralidad, siguiendo la terminología propuesta por D. Alonso. La estructura está formada por un Sintagma Nominal que indica la dignidad clerical y tres adjetivos que van marcando cada uno una característica distinta pero complementaria de sus respectivos Sintagmas Nominales a los que se refieren. Y, al mismo tiempo, los adjetivos forman una relación antitética entre las dos frases, distinguiendo los dos grupos procesionales, los novicios y los profesos. El primer adjetivo (pálidos/ sombríos) hace alusión al color de los dos grupos, el segundo (ingenuos/ torturados) al carácter, y el tercero (demacrados/ penitentes) al aspecto que presentan los clérigos. Este ejemplo se podría formular, en esquema, de la siguiente manera:

(19')

- A (Sn 'dignidad'), A1 (color), A2 (carácter), A3 (aspecto)
- B (=no A), B1 (=no A1), B2 (=no B2), B3 (=no A3)

Y además, esta estructura presenta la siguiente disposición silábica:

(19'')

- Primero (3) los novicios (4), pálidos (3), ingenüos (4), demacrados (4) = 18 sílabas.
- Después (2+1=3) los profesos (4), sombríos (3), torturados (4), penitentes (4) =18 sílabas.

Es decir, se trata de una construcción típica formada por tres elementos, que siempre hay que tener muy en cuenta al tratar el ritmo de la frase, tanto en Eça como en Valle.

También hay casos en que este uso de tres adjetivos incidentales con carácter descriptivo está muy cerca de lo que F. Lázaro Carreter denominó como "metáfora impresionista":

20. a. Atilio Palmieri era primo de la niña ranchera: Rubio, chaparro, petulante. (TB, 32)
- b. En la mesa del jefe de estación adobaron el parte: Lacónico, claro, veraz, como las ordenanzas del Benemérito Instituto. (LCM, 87)

Dado que este tipo de metáfora se define por estar en aposición y en acumulación, por utilizar notas que pertenecen y caracterizan al término al que se refieren, y por ir escrito, por lo general, entre pausas (comas, guiones o paréntesis), no cabe duda de que estamos muy cerca de ella con construcciones de este tipo. Al mismo tiempo, cada adjetivo, al indicar una característica distinta, proporciona tres sensaciones diferentes al lector. Así en (20a), tenemos color, talla y carácter. Hay que notar, además, que es, precisamente a partir de Tirano Banderas, cuando la metaforización impresionista se afirma como procedimiento estilístico propio en la prosa de Valle-Inclán.

Nuestro autor usa también la adjetivación incidental dentro de aposiciones, en ejemplos como los siguientes:

21. a. Se alzó de pronto un clamor popular, voces de mujeres, claras, roncas. (LCC, 73)
- b. Eran palabras mayores, palabras escandidas con una claridad tipográfica del libro escolar, redondeadas, pulimentadas en un fluir de conceptos y deberes, intuidas con la palmeta del dómine. (LCM, 147)

En ambos ejemplos, la adjetivación incidental sirve para matizar y caracterizar al Sintagma Nominal apuesto. En los dos casos, la aposición está actualizada por el uso del plural.

En (21a), los adjetivos incidentales sirven para especificar aún más, una aposición que ya es especificativa, además de ser bimembre no restrictiva. En (21b), la aposición es reiterativa, es decir, pone de relieve algún aspecto o nota característica de lo anteriormente expuesto, y puede considerarse como una especie de resumen global de los valores semánticos constituidos por el núcleo o núcleos más sus elementos adyacentes. En este caso, la aposición reiterativa tiene modificaciones adjetivales añadidas por medio del incidental. Modificaciones que implican diversas sensaciones. Pero, además, los dos últimos adjetivos forman suboraciones con la misma estructura:

(21')

SA + Sp [SN [N de N]]

con lo que vuelve a aparecer una estructura sintáctica recurrente y que forma una construcción paralelística con la propia aposición (palabras escandidas con una claridad tipográfica del libro escolar).

El adjetivo incidental en posición final sirve también, tanto en la prosa de Eça como en la de Valle, para caracterizar la expresión oral de los personajes, o, para introducir un discurso directo, con lo que se evita, en una gran parte de los casos, la presencia del verbum dicendi. El adjetivo, en estas construcciones, resume la voz y la actitud, que pasan a ser los elementos destacados del conjunto. En Eça de Queiroz encontramos ejemplos como los siguientes:

22. a. (...) aconslehou logo remedios, familiar.
- b. (...) observou o coadjutor, grave.
- c. (...) Eu excitado (...) bradava de pé, medonho.
- d. Amanhã- rosnei, tristonho.

A veces, como ocurre en los ejemplos citados en (23), los elementos sensoriales (visuales y auditivos, principalmente) se desdoblan en la habitual pareja de adjetivos:

23. a. Assim murmurou o meu amigo, erecto e lento.

- b. Basta! rosnei eu sêco e carrancudo.
- c. E porque? -continuava o conego, pedante e roncão.
-

Para E. Guerra da Cal, Eça inicia este uso en O Primo Basilio, lo va acentuando progresivamente, se manifiesta con profusión en A Reliquia, y se convierte en una estructura estilística dominante a partir de Os Maias. Además de sus ventajas expresivas, este uso del adjetivo ofrece al novelista portugués otros atractivos: una mayor concentración de medios expresivos y unas extraordinarias posibilidades rítmicas. Evita la acumulación de oraciones subordinadas, tan características de la prosa contemporánea a su obra.

En la prosa de Valle-Inclán, este procedimiento ya fue señalado, de pasada, por Amado Alonso¹⁷, aunque hay que notar que, ya desde sus primeras obras, prefiere el par o el trío de adjetivos, y, sólo, en sus últimas novelas, se impone el uso de un único adjetivo. En todos los casos que hemos encontrado de esta variante funcional, la adjetivación caracteriza al sujeto de la oración, bien sea expreso, bien sea tácito¹⁸.

Este sujeto tiene siempre la marca [+Humano], y siempre está actualizado, bien porque es un nombre propio (o común usado por antonomasia), o bien por el uso de un determinante o un cuantificador. Veamos, en primer lugar, ejemplos con nombre propio:

24. a. Don Juan Manuel se volvió hacia mí, noble y conciliador: (SO, 50)
- b. El Rey no ocultaba su disgusto: Frecuentemente repetía, condolido y obstinado: (SI, 131)
- c. La Niña Chole se miró en mis ojos, orgullosa y feliz: (SE, 145)
- d. Ádega juntó las manos, candorosa y humilde: (FS, 48).
- e. Nachito solloza, efusivo y cobarde: (TB, 108)

- f. El Coronel repitió, absorto y maniático: (LCM, 187)
- g. El Marqués susurró, confidencial y circunspecto: (LCM, 203).

Estos calificativos referidos al Sintagma Nominal, cuyo núcleo es un nombre propio, no sólo se emplean para sintetizar la voz y la acción del personaje en cuestión, sino que se presentan como cualidades que le son propias, que le individualizan como tal personaje¹⁹. Es decir, se establece una relación de igualdad entre el sujeto y el adjetivo incidental, que se enriquece progresivamente en el relato con otros rasgos añadidos a esta isotopía discursiva.

Así, por ejemplo, en (24a) se puede estipular con la siguiente ecuación:

24. a'.

Don Juan Manuel = noble + conciliador

en la que el primer adjetivo tiene una mayor extensión significativa y el segundo especifica los rasgos semánticos propios del anterior.

En el resto de los casos ocurre algo similar. En (24d), los adjetivos en función de incidentales sirven para caracterizar el carácter de Ádega, con una serie de rasgos tales como 'candor', 'humildad', 'ingenuidad', que, en FS, aparecen hasta la saciedad²⁰. Los verbos que aparecen en estos ejemplos son todos verbos de acción, que contrastan con los adjetivos que expresan estados, actitudes o aspectos, físicos o morales.

En la gran mayoría de los casos, uno de los adjetivos indica un estado más o menos temporal, y el otro hace alusión a la esencia del personaje en cuestión. En (24a) (24e), (24f) y (24g), el primer adjetivo (condolido, efusivo, absorto y confidencial, respectivamente) caracteriza la voz o la entonación y son epítetos que señalan a estados momentáneos. Sin embargo, el segundo (obstinado, cobarde, maniático y circunspecto) puede

considerarse como una calificación constante, inherente del personaje. En cambio, en (24a) ocurre justamente al revés, pues la característica de [+ nobleza] es la que define a don Juan Manuel de Montenegro y el rasgo de [+conciliador] caracteriza la elocución del personaje cuando se dispone a hablar. Un caso distinto es (24d), en el que los dos adjetivos incidentales son rasgos que caracterizan constantemente al personaje.

Por lo visto, se puede afirmar que en este uso para caracterizar la voz de un personaje por medio de dos adjetivos incidentales, Valle-Inclán utiliza un recurso que consiste en tomar un epíteto constans, aplicado al personaje durante toda la obra, y otro calificativo que refiere al momento en que este habla, y que señala su actitud o su aspecto en el momento de introducir el discurso directo.

Veamos ahora ejemplos en los que el Sintagma Nominal sujeto está formado por un nombre actualizado, aunque, para lo que ahora nos interesa, no tiene una gran importancia la distinción entre actualizadores llenos y vacíos²¹:

25. a. [la mujer] (...) franqueó la puerta,
hospitalaria y humilde: (SO, 10)
- b. Algunas aldeanas bajaban a la fuente para
llenar sus cántaros, y al oír los gritos de
la pastora interrogaban desde el camino,
pálidas y asustadas: (FS, 59)
- c. Se hacían corros y nunca faltaban viejas
comadres que se acercasen, entrometidas y
conqueridoras: (FS, 73)
- d. Vino del fondo la comadre, con el crío sobre
el anca, la greña tendida por el hombro,
sumisa y descalza: (TB, 137)
- e. se alargó la sombra del tullido, entalada
y fúnebre: (LCM, 114)
- f. Puso sus tildes el palaciego, seráfico y
beatón: (LCM, 186)

Tal vez sorprenda que aquí esté incluido un caso como (25c), pero, como se ha señalado en varias ocasiones, el plural

constituye por sí solo un actualizador "sui generis"; asimismo el nombre va acompañado por un adjetivo calificativo, que delimita su extensión, y, de alguna manera, lo actualiza²².

En todos los casos citados, como en los incidentales referidos a un sujeto con nombre propio, los verbos de estas oraciones son de acción, y sólo en (25b) aparece un verbum dicendi, interrogar. Salvo en (25c), existe la tendencia a alejar el verbo de estos calificativos. Un caso extremo es (25a), donde no sólo hay inversión oracional, sino que se interponen, marcados por sendas pausas, un Sintagma Preposicional y una oración de participio absoluto. Dejando aparte la clara función rítmica de esta construcción, existen dos asonancias: anca--descalza y tendida---sumisa. Y, además, los incidentales no sólo se refieren al sujeto, sino que añaden significación a la cláusula donde se encuentra la palabra con la que forman dicha asonancia. En esquema:

25. a'.

con el crío sobre el anca ---sumisa

vino la comadre

(con) la greña tendida por el hombro---sumisa

Con lo que tendríamos una especie de quiasmo, propiciado, por la tendencia del impresionismo literario de segmentar las sensaciones en pequeños rasgos, para dar una información global, aunque fragmentaria, de cualquier acción.

En (25a), (25b), (25c) y (25d), los adjetivos incidentales coordinados añaden el matiz de desarrollar una relación "causa-efecto" entre ellos. Pero hay algunas diferencias. En (25a) y (25f) los calificativos se refieren a actitudes o características que definen al personaje, pero en (25c) y (25d) son adjetivos que indican estado.

En (25c) los epítetos se refieren a la actitud de las viejas, pero no pueden disociarse, pues pertenecen a un mismo

campo léxico, por lo que, además de caracterizarlas, sirven para subrayar la isotopía establecida. El segundo adjetivo se convierte así en un parasinónimo del primero, no añade nada al significado del primero.

Dentro de este uso de la adjetivación incidental como caracterizadora de la voz, es muy frecuente encontrar en Valle-Inclán ejemplos como el siguiente:

26. El prelado se acercó, pastoral y benévolo:
(SI, 169)

en el que los adjetivos no sólo caracterizan la voz del personaje, su actitud y su aspecto (como en los casos anteriores), sino que también marcan la labor de este. Así, pastoral, según el DRAE²³, se define como "perteneciente o relativo a los prelados o pastores", con lo que se establecería una solidaridad léxica, a la que se añade el epíteto benévolo, que puede considerarse como un epithetum constans. De modo que al prelado se le marca como prelado (y no es una tautología).

También existen ejemplos en los que se pueden detectar oxímoros:

27. a. Las dos mujeres se detuvieron en la puerta, haciendo una reverencia, sonrientes y silenciosas: (LCC, 119)
- b. Tirano Banderas se volvió, avinagrado y humorístico: (TB, 234)

Tanto en (27a) como en (27b) se origina el oxímoron, no porque el significado contradictorio se desarrolle entre el sustantivo y el adjetivo, sino porque viene dado por la relación entre adjetivos; esto es, se establece una incompatibilidad de dos cualidades o nociones aplicadas al mismo Sintagma Nominal.

Una característica habitual en Eça de Queiroz, que hereda Valle-Inclán, es que los adjetivos constituyan similitudines, como se ha señalado en apartados precedentes. El uso incidental del adjetivo no es una excepción:

28. a. Cara de Plata, después de un momento, murmuró, reflexivo y melancólico: (LCC, 18)
- b. Se oyó la voz del vinculero, sonora y dominadora: (LCC, 74)

Ya J. Casares aludió a que este rasgo se constituye un rasgo de estilo destacable en La Guerra carlista y citó ejemplos de Eça para este caso de rima entre adjetivos.

Otro caso especial ocurre cuando el uso del adjetivo incidental provoca ambigüedad, pues puede referir tanto al sujeto como a alguno de los complementos:

29. a. Concha apoyó la cabeza en mi hombro, helada y suspirante: (SO, 66)
- b. Carolina inclinó la cabeza, apiadada y lánguida: (LCM, 46).

En (29a) dos adjetivos, uno que refiere al sentido del tacto (helada) y otro al sentido del oído (suspirante), están alejados del sujeto al que pertenecen -Concha- y aparecen en posición final. Esta ordenación no les impide actuar sobre el sujeto, sino que además, por proximidad y por igualdad de género entre el sujeto, el Complemento Directo y los adjetivos, los fuerza a estos a calificar también la acción y el objeto, con lo que se funden las cualidades expresadas por esos adjetivos, que pasan así a ser las que caracterizan todo el proceso. Aspecto y actitud, por tanto, se unen indisociablemente con la acción del sujeto y con el objeto, en una impresión conjunta en que sus notas físicas, y una acción momentánea se integran en una unidad de percepción. Con este tipo de ordenación, se consigue dar una visión simultánea de tres sentidos distintos:

- a) vista: Concha apoyó la cabeza en mi hombro
 b) tacto: helada
 c) oído: suspirante

Con este uso de ambigüedades y posibles referencias, Valle consigue unir estas tres sensaciones en una única oración²⁴. La expresión analítica del orden tradicional sería

inadecuada para plasmar esta manera de percibir esa realidad.

De (29b) se puede decir lo mismo, con el añadido de que Valle-Inclán vuelve a utilizar la misma construcción sintáctica para expresar el mismo motivo, en textos escritos con bastantes años de diferencia.

En cuanto al uso de un único adjetivo incidental para caracterizar la voz, su empleo no es tan habitual como el del par de adjetivos, y sólo aparece en las obras finales de Valle, cuando, si bien continúa utilizando los mismos procedimientos propios de su obra anterior, se percibe una clara voluntad de depurar su estilo:

30. a. El honrado gachupín se aleló, capcioso:
(TB, 155)

b. El Barón repitió, temoso: (TB, 195)

c. El vejestorio repitió, turulato: (LCM, 35)

d. El inglés le miró, flemático: (LCM, 86)

Se continúa documentando el adjetivo referido al sujeto, siempre actualizado, pero en estos ejemplos (en especial, (30b) y (30c)) está presente el verbum dicendi. El tiempo verbal es pretérito indefinido, con acento agudo, como el núcleo del sujeto, y el adjetivo tiene acentuación grave (excepto en (30d)), con lo que se consigue un ritmo marcado en la frase, roto por el adjetivo. El incidental, como en los ejemplos antes vistos, sirve para calificar, globalmente, la actitud y la voz del sujeto.

Por último, nos encontramos con algunos ejemplos en que los adjetivos en posición incidental pospuesta pueden ser considerados como ambiguos²⁵, dado que su antecedente puede ser más de un Sintagma Nominal en la frase en la que aparecen²⁶:

31. a. Mi madre, pasaba horas y horas hilando en su rueca de palo de santo, olorosa_{1/3} y noble_{1/3}. (SO, 65)

b. Llegaban los charros, haciendo sonar las

pesadas y suntuosas espuelas, derribados gallardamente sobre las cejas aquellos jaranos castoreños entoguillados de plata, fanfarrones_{1/3} y marciales_{1/3}. (SE, 150).

En ambos casos, la adjetivación puede ser correferente con dos Sintagmas Nominales, uno de ellos, el más alejado, con significado personal (mi madre, los charros), mientras que el segundo alude a objetos (su rueda, aquellos jaranos castoreños) y ocupa una posición inmediatamente anterior a la pausa gráfica que sirve para introducir a los incidentales. También ocurre, en estos ejemplos, el juego ya citado de los dos adjetivos: en (31a) uno de ellos (olorosa) indica una sensación, pero el segundo (noble) alude a una actitud. En (31b) el primero (fanfarrones) pertenecería al campo significativo de conducta, en cambio, el segundo (marciales) además de conducta, implica pertenencia a un determinado oficio. En los dos casos, con mayor claridad en (31b), la interpretación de que los adjetivos son correferentes a los nombres de objeto implica que, entonces, se producen sendos casos de hipálage, con lo que los adjetivos, de una manera directa o indirecta, siempre aluden, en última instancia, a los Sintagmas Nominales con significado personal.

También existen algunos casos de esta ambigüedad referencial con una de las construcciones más frecuentes en Valle-Inclán, la de N de N, de entre los que seleccionamos el siguiente:

32. Llegaba el jipar₁ del cantador₃, florido_{1/3} y dramático_{1/3}. (LCM, 48)

Los adjetivos añaden el significado de 'discurso cursi', o 'mal discurso', tanto al jipar como al cantador, o tal vez a ambos.

Es posible, aunque son escasos, hallar ejemplos en los que la ambigüedad puede referirse a más de dos Sintagmas Nominales. Los únicos que hemos encontrados son los siguientes:

33. a. Los burlones₁ asomaban en las esquinas, solazándose con la furia de los viejos

catarrosos_i, que atravesaban la plaza,
asposos los brazos_k, negros_{i/j/k} y
grotescos_{i/j/k}. (LCM, 56)

- b. Un cazador_i -sombrero haldudo, escopeta y
 perro- cruzaba un cerrillo_j de fulvas
 retamas, con el sol_k de soslayo, anguloso_{i/j/k}
 y negro_{i/j/k}. (LCM, 92).

En estos dos casos, según sea la referencia que se otorgue a los incidentales, varía la interpretación del texto, aunque cabe la posibilidad de que modifiquen a todos a la vez.

En (33a) los adjetivos aluden al color y a la actitud, de tal forma que, desde el punto de vista significativo, no hay nada que impida que refieran a cualquiera de los Sintagmas Nominales señalados en el texto como posibles antecedentes de los epítetos. Negros y grotescos pueden ser tanto los burlones, como los viejos o, incluso, los brazos, sin forzar en ningún momento ni la estructura gramatical ni la semántica del fragmento.

En (33b) Valle-Inclán va mucho más allá, pues la triple referencia posible de anguloso y de negro se aplica a tres entes distintos (un cazador, un cerrillo o el sol). Este uso de la ambigüedad adjetival le sirve para marcar toda una oración con el significado de los dos adjetivos con una pincelada, característica que hemos apuntado al tratar de esta misma construcción en Eça de Queiroz. En ambos autores la intención es evitar que el párrafo se desarrolle con una gran cantidad de subordinadas y, al mismo tiempo, reunir varias sensaciones con el menor número de palabras posible.

4. 3. Adjetivación incidental en el interior de la oración.

En la prosa de Eça de Queiroz es frecuente, aunque en menor número que la adjetivación incidental pospuesta, la posibilidad de que el adjetivo incidental ocupe una posición más o menos intermedia en la frase, con los mismos valores expresivos

que en los incidentales pospuestos, excepto los que se desprenden de la distribución. En estos casos los epítetos no se emplean empleados para caracterizar la voz de los personajes ni para introducir discurso directo. Algunos casos en Eça de Queiroz son los siguientes²⁷:

34. a. E nestes delirios pela filha, brotava, mais amarga, a sua cólera contra Alfonso da Maia. (Os Maias, I, 46)
- b. E o homen, rindo, alargou os braços, como se encontrasse o esperando do seu coração. (A Reliquia, 210)
- c. (...); o liteireiro, furioso, pragrejava, sacudindo o archote aceso. (A Reliquia, 17)
- d. Ela resplandecia, medonha, no seu vestido de bareje verde. (O Crimen do Padre Amaro, 537)
- e. A cozinha, imensa, era una massa de formas negras. (A Cidade e as Serras, 194)

El adjetivo suele referir, al Sintagma Nominal Sujeto. Todos los epítetos tienden a estar cerca del Sintagma Nominal al que modifican (al contrario de lo que ocurría en los pospuestos) y aportan siempre una nota significativa subjetiva, bien del personaje ((34a) (34b) y (34c)), bien como impresión del narrador ((34d) y (34f)).

Valle-Inclán emplea este recurso desde el principio de su obra en prosa, aunque el uso de un único adjetivo incidental interpuesto se encuentra con mayor profusión en sus últimas obras (en especial a partir de TB), en las que, como ha señalado gran parte de la crítica²⁸, se produce un proceso de simplificación y depuración respecto a su prosa anterior. Así, entre otros, encontramos ejemplos como los siguientes:

35. a. Perico, muy conmovido, gritó: (F, 97)
- b. Al cabo de un momento murmuró sin atreverse a mirarme, inmóvil en su silla de enea, con las manos en cruz: (SI, 146)
- c. El vinculero interrogó, autoritario, destacándose ante la puerta cerrada: (LCC, 87)

- d. El Tirano le despidió, ceremonioso, desbaratada la voz en una cucaña de gallos. (TB, 48)
- e. Tirano Banderas, parsimonioso, rumiaba la coca, tembladera la quijada y saltante la nuez: (TB, 58)
- f. El Director de El Criterio Español se inclinó, confidencial, apagando la procelosa voz, cubriéndola con un gran gesto arcano: (TB, 68-69)
- g. Suspira, esclava, la hembra: (TB, 115)
- h. Filomeno Cuevas, amistoso, pero jugando siempre en los labios la sonrisa soflamera, pasó la mano en el hombro del Coronelito: (TB, 132)
- i. El Coronelito de la Gándara se levantó, alardoso, tendiéndole los brazos: (TB, 158)
- j. Sin anuncio del ayuda de cámara, entró, gambetero, Currito Mi-Alma. (TB, 193)
- k. Tío Juanes, arisco, sin volver la cara, interrogó: (LCM, 119)
- l. Aconsejó, familiar, el criado que le velaba: (LCM, 218)

A semejanza de (34), el adjetivo tiende a ocupar una posición cercana al Sintagma Nominal al que refiere. Los adjetivos aportan una nota significativa perteneciente a la actitud del personaje al que modifican, y el verbo de las diversas oraciones indica acción. La relación que en estos ejemplos se establece entre el verbo y el adjetivo, sería la de acción frente a estado, o, si se prefiere, lo objetivo (la acción expresada por el verbo) frente a lo subjetivo (la actitud significada por el adjetivo). Con lo que, tanto Eça de Queiroz como Valle-Inclán, utilizan esta relación verbo-adjetivo, en el mismo sentido con el que desarrolla la establecida entre dos (o más) adjetivos, mucho más frecuente.

Sin embargo, como ocurría en la adjetivación incidental pospuesta, es mucho más frecuente el uso de dos adjetivos en esta

posición interpuesta, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán.

En el caso del autor portugués, E. Guerra da Cal²⁹ considera que el empleo de la adjetivación binaria tiene una intención fundamentalmente rítmica, más que significativa, para completar o matizar la línea melódica de la frase. Pero, en otras ocasiones, también es posible documentar casos en los que destaca la evocación perceptiva que aporta el significado de la pareja de epítetos. En muchas ocasiones, Eça utiliza la adjetivación doble como caracterizador del aspecto objetivo y subjetivo de la realidad. Esto es, su aspecto externo y la impresión que producen en el narrador, en otro personaje o en el lector³⁰. Uno de los epítetos aporta el significado objetivo de alguna cualidad del Sintagma Nominal al que refieren los adjetivos, y el segundo expresa la actitud moral o la impresión que sugiere el primero. De la percepción sensorial se pasa a una impresión valorativa, un juicio total del objeto. Entre otros, citaremos los siguientes ejemplos:

36. a. Pobre Pedrinho! Inimigo da sua alma só havia ali o Reverendo Vasques, obeso e sórdido, arrotando do fundo da sua poltrona, com o leço do rapé sobre o joelho(...) (Os Maias, I, 23)
- b. Acordando do seu langor, trémula e pálida, mas com a gravidade de um pontífice, a titi tomou o embrilho, (...) (A Reliquia, 320)
- c. (...) uma senhora, grande e branca, com um rumor forte de sedas claras, espalhando un aroma de almíscar. (A Reliquia, 17-18)
- d. A outra D. Rosa, gordinha e trigueira, tocava harpa, sabia de côr os versos do Amor e Melancolia(...) (A Reliquia, 14)
- e. Ao centro do ladejo sonoro elevava-se, espelhado e branco un mausoléu de mármore. (A Reliquia, 121)

Este uso de la adjetivación incidental interpuesta también sirve a Eça de Queiroz para establecer contrastes paralelísticos entre frases:

37. [dos eclesiásticos] Um, risonho e nédio, de cabelinho encaracolado e já branco, abriu os braços para mim, paternalmente. O outro, moreno e triste, rosnou só "boas noites". (A Reliquia, 20)

Pero el autor portugués amplía las posibilidades de este empleo adjetival, la primera, y la más eficazmente empleada, consiste en invertir el orden de estos epítetos, con lo cual lo subjetivo se convierte en prioritario sobre lo meramente sensorial. Este orden atrae la atención sobre ellos, de tal modo que la frase produce una impresión de original novedad:

39. a. E as senhoras que outrora tinham horror à negreira, a D. Maria da Gama que escondia a face por trás do leque, lá vieram todas, amáveis e decotadas, com o beijinho pronto, chamando-lhe "querida"(...) (Os Maias, I, 47-48)
- b. Eu sentei-me, ao lado dela, comovido e mono, con o meu guarda-chuva entre os joelhos. (A Reliquia, 35)
- c. (...) nunca mais me esquecera (...) o beijo que ela me dera, lânquida e branca, sobre o sofá. (A Reliquia, 29)
- d. (...) e cerrava o punho como para o deixar cair, punidor e terrível, sobre a vasta perfídia humana. (A Reliquia, 51)
- e. Fatné esperavo-os, majestosa e obesa, envolta em véus brancos(...) (A Reliquia, 115)

Valle-Inclán emplea también este recurso desde sus primeras obras narrativas, pero es a partir de Los Cruzados de la Causa cuando se documenta con una creciente asiduidad. Desde sus primeras obras, utiliza las dos posibilidades que desarrolló Eça de Queiroz y que hemos comentado antes. Sin embargo, Valle cambia y amplía que los adjetivos que aparecen en la posición de incidentales interpuestos pasen a ser mucho más precisos, con un campo significativo menos amplio y con una evidente intención degradadora³¹.

En primer lugar destacaremos ejemplos en los que sigue

el uso primero de esta adjetivación como la empleó Eça: esto es, si los dos adjetivos pertenecen a una misma isotopía (por lo general, expresan aspecto físico objetivo) o el primer adjetivo alude a lo objetivo y el segundo refiere a la impresión que el Sintagma Nominal y el primer adjetivo producen:

39. a. Sus ojos, hundidos y verdosos, dirigían al Florilego de Nuestra Señora una mirada llena de desdén. (SO, 48)
- b. El cráneo, desnudo y horrible, recordaba el de esos gigantes moros(...) (SI, 162)
- c. El perro caminaba al flanco, fiero y roncador, espeluznado el cuello en torno del ancho dogal guarnecido de hierros. (FS, 44)
- d. Las eras, encharcadas y desiertas, ya habían desaparecido en la noche, (...) (FS, 45)
- e. La mujer, negra y burlona, decía: (LCC, 61)
- f. Hubo un momento de silencio, en que los ojos de la monja, explorando a través de la celosía, todos grandes y avizorados, parecían solicitar ayuda del Marqués de Bradomín. (LCC, 95)
- g. Las manos, enguantadas y torponas, se removieron indecisas, sin saber donde posarse: (TB, 43)
- h. Don Celes, redondo y pedante, abanicándose con el jipi, salió a los medios de la acera: (TB, 68)
- i. Las niñas del pecado, desmadejadas y desdeñosas, recogían el bulle-bulle en el vaivén de las mecedoras: (TB, 91)
- j. Los zapatos de charol, viejos y tilingos, traía picados en los juanetes. (TB, 162)
- k. Una charanga, brillante y ramplona, divertía al vulgo municipal en el quiosco de la Plaza de Armas. (TB, 188)
- l. En el borde de la acera, el indio de sabanil y chupalla, greñudo y genuflexo, saludaba con religiosas cruces. (TB, 189)
- m. Doña Lupita, achamizada, zalamera, servía en un rayo de sol el iris de los refrescos. (TB, 214)

- n. El Rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana. (LCM, 27-28)

en los que destacan, sobre todo, los adjetivos que indican forma física y color³² ((39a), (39d), (39e), (39f), (39h), (39k), (39m), (39n)), más que los que expresan aspecto o estado.

En los primeros casos citados (39a-f), los adjetivos coordinados están mucho más unidos por su significado que en los restantes, y ponen relieve relaciones causales o modales. En el resto de los ejemplos citados ((39g-n)), aunque se sigue el mismo recurso de poner el adjetivo que alude a lo objetivo en primer lugar y el referente al campo sensorial y/o al subjetivo en segundo, la relación entre ambos es mucho más débil.

De este uso más "audaz" de la adjetivación incidental se sirve el autor para aumentar las sensaciones que puedan aportar los epítetos. Al ser el segundo inesperado, al no pertenecer a un mismo campo significativo o no establecer con claridad una relación causal o modal entre ambos adjetivos, amplía su capacidad abarcadora, desde el punto de vista de su significado, y, asimismo, proporciona al lector, por medio de notas impresionistas, aparentemente sueltas e inconexas, un mayor conocimiento del aspecto (tanto externo como interno) del personaje o del objeto al que modifican.

Pero, es mucho más frecuente que los dos adjetivos incidentales interpuestos expresen sensación subjetiva o que ambos adjetivos estén invertidos. Es decir, que el primero sea el que signifique sensación y el segundo aspecto físico objetivo, como apuntamos antes en la prosa de Eça de Queiroz. Aunque el narrador portugués se sirve de este recurso con posterioridad al empleo del primero (según E. Guerra da Cal³³), y Valle-Inclán utiliza ambos desde sus primeras obras³⁴, aunque, como hemos señalado antes, con mayor profusión a partir de la trilogía de La guerra carlista, y se convierte en TB y en El Ruedo Ibérico en un rasgo de estilo diferenciador de su prosa. Entre otros,

citamos los siguientes casos:

40. a. (...) el Niño, riente y desnudo, tendía los brazos para alcanzar un pez que los dedos virginales de la madre le mostraban en alto; como en un juego cándido y celeste. (SP, 20)
- b. Mis manos, distraídas y doctorales, comenzaron a desflorar sus senos. (SE, 130)
- c. Adega, cada vez más temerosa y humilde, ensortijaba a sus dedos bermejos una hora de juncia olorosa: (FS, 22)
- d. (...) y aquel camino de verdes orillas, triste y desierto, se despierta como viejo camino de sementeras y de vendimias. (FS, 68)
- e. Los mozos de la escuadra se miraban, entre medrosos y admirados, sin que ninguno ose imitarle. (LCC, 59)
- f. Otra vez la niña, recatada y modesta, tocó en el brazo de la madre, murmurando: (LCC, 123)
- g. El Tirano, ambiguo y solapado, plegó la boca con su mueca verde: (TB, 62)
- h. Y el viejo de la frazada, lentamente, mientras enhebra, desdeñoso y arisco, comentaba: (TB, 167)
- i. El Doctor Sánchez Ocaña, declamatorio, verboso, con el puño de la camisa fuera de la manga, el brazo siempre en tribuno arrebató, engolaba elocuentes apóstrofes contra la tiranía. (TB, 169-170)
- j. Gonzalón Torre-Mellada, vinoso y soñoliento, en la prima mañana, como tantas veces, pasó entre los criados que lustraban la enorme antesala. (LCM, 61)
- k. La sombra del viejo, socarrona y parda, proyecta otra sombra sobre las calles del tapial. (LCM, 106)
- l. El Marqués, saltó del pescante, refitolero y medroso, las manos cruzadas bajo las haldillas de la tobina pisa verde. (LCM, 78)
- m. El Barón de Bonifaz, desabrido y disciplente, se tumbó en el asiento: (LCM, 180)

- n. El Barón, deferente y falso, alargaba las posibilidades de la sonrisa, (...) (LCM, 201)
- ñ. El Doctor, humorista y filosofante, quebró la pausa soplando con cascados fuelles: (LCM, 213)
- o. El Doctor y el Marqués, vagarosos, lentos, conversando en voz baja, se acogieron a una saleta vecina, con fuego en la chimenea. (LCM, 214).

Un recurso ampliamente utilizado por Eça de Queiroz es que el primer adjetivo incidental esté coordinado con otro elemento no adjetival o con otro adjetivo que tenga un Sintagma Preposicional dependiente de él³⁵. Así, en A Reliquia, entre otros casos encontramos los siguientes:

- 41. a. No alto frio do monte a capelinha de Senhora, com a sua cruz negra, parecia mais triste ainda, branca e nua entre os pinheiros, quase a sumir-se na névoa; (...) (A Reliquia, 16)
- b. En quanto ele assim balbuciava, triste e com o turbante à banda, en revia rissonhamente a terva quente do Egipto (...) (A Reliquia, 286)
- c. O intérprete, enfatuado, perfilado junto ao sólio de mármore, repitiu muito alto estas coisas na antiga língua habraica dos livros santos: (...) (A Reliquia, 199-200)
- d. Era Gad, rouco de indignação, clamando contra um homem engrouviado, (...) (A Reliquia, 220)

Los cuatro ejemplos no corresponden a un mismo caso. En (41a) y (41d) los adjetivos seleccionan un Sintagma Preposicional regido por ellos. En (41b) la coordinación se produce entre un adjetivo que indica actitud y un Sintagma Preposicional (com o turbante à banda) que denota aspecto físico, pero que no puede reducirse, ni gramatical ni semánticamente, a una expresión adjetival equivalente. En (41c) la coordinación abarca dos adjetivos asindéticos, con su unión marcada por la consonancia producida por la terminación -ado, y el segundo

selecciona una locución adverbial³⁶.

Valle-Inclán también utiliza la adjetivación incidental, como complemento del significado de estos epítetos, Sintagmas Preposicionales que se les añaden:

42. a. Era una lejanía de niebla azul se perfilaban los cipreses de San Clodio Mártir rodeando el Santuario, oscuros y pensativos en el descendimiento angélico de aquel amanecer, con las cimas mustias ungidas en el ámbar dorado de la luz. (FS, 30-31)
- b. Las figuras, cargadas de enajenamiento, indecisas, tenían una sensación embotada de irrealidad soñolienta. (TB, 184)

En ambos casos, los adjetivos, al ser deverbales, seleccionan el mismo Sintagma Preposicional que los verbos que son su base (o, lo que es lo mismo, este es un suplemento de ese adjetivo). En (42a) pensativos es término metafórico respecto a su referente (los cipreses de San Clodio Mártir) y, a su vez, introduce un complemento preposicional en el que se desarrolla otra metáfora dentro de la estructura B de A³⁷: descendimiento angélico de aquel amanecer y el primer adjetivo coordinado no tiene ese valor metafórico. Los dos términos, además, tienen el mismo número de sílabas (heptasílabos): descendimiento angélico, de aquel amanecer (hemos tenido en cuenta las convenciones métricas de supresión y adición de sílabas del análisis métrico).

En (42b) el adjetivo con Sintagma Preposicional seleccionado está en primer lugar y además es imposible que forme adverbio en -mente en la lengua estándar (?cargadamente), pero el segundo sí admite esta posibilidad. Cargadas añade un matiz de mayor intensidad respecto a llenas.

También existe otro tipo de Sintagmas Preposicionales añadidos a adjetivos, que no son exigidos por estos:

43. a. Don Galán, que era un criado nacido en la casa, giboso y bufonesco a la manera antigua, sacó la lengua fuera de la boca, imitando al papamosca de la fiesta: (LCC, 19)

- b. Por la Barga del Moro, luminosa, agreste de brisas, ondulaba la copla fulera. (LCM, 175)
- c. Carifancho, negro y garboso sobre la cortinilla gitana, ajustábase el cinto del puñal. (LCM, 163)

En (43a) el Sintagma Preposicional a la manera antigua, refleja uno de los procedimientos más usuales de Valle: descontextualizar cualquier persona, objeto, etc., por medio de la adición de un matiz de antigüedad³⁸. Los dos adjetivos marcan el físico del personaje de manera grotesca.

En (43b), dos adjetivos antepuestos respecto al Sintagma Nominal al que refieren y el grupo que forman A + SP constituyen una metáfora, por un procedimiento similar al observado en (43a). Pero, al contrario que en (43a), también es posible interpretar el primer adjetivo (luminosa) como metafórico respecto al Sintagma Nominal (la copla fulera). Además, el significado de agreste combinado con brisas y referido a toda la construcción forma una relación cercana a la hipálage, pues agreste puede tener un rasgo [+humano], aplicado a una producción de un grupo de personas (un tipo de canción).

En (43c), el Sintagma Preposicional marca la situación del personaje. Si este es negro (aspecto) y garboso (actitud), los dos rasgos coordinados seleccionan un lugar (la cortinilla gitana) para marcar su posición.

También, como ocurría con la adjetivación incidental en posición final, en los epítetos incidentales interpuestos se dan algunos ejemplos en los que el Sintagma Nominal al que refieren es Complemento Directo:

- 44. a. La noble señora apoyó la diestra, blanca y temblona, en el hombro de su nieta, y cobró aliento en un suspiro: (F, 166)
- b. Beatriz clavaba en su madre aquellos ojos de Gioconda, misteriosos y profundos, y se ruborizaba: (Ep, 189)
- c. En una lejanía de niebla azul se divisan los

cipreses de San Clodio, oscuros y pensativos, con las cimas ungidas por un reflejo dorado y crepuscular. (FS, 74)

O un Sintagma Nominal término de preposición:

45. a. Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, su testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente!
- b. Con aquella palabra padre, alta y sonora, era también cómo sus hermanos nombraban a los emperadores. (SI, 151)
- c. La Chamorro, vejancóna nariguda, con ojos de verdulera, negros y enconados, era sangre ilustre de aquel famoso aguador camarillero y compadre del difunto Narizotas. (LCM, 43)

Es posible, en la adjetivación incidental interpuesta, que los epítetos sean ambiguos, esto es, que su referente pueda ser más de un Sintagma Nominal. Entre los ejemplos que hemos descubierto están los siguientes:

46. a. (...) enamorada de su propia blancura, blancura_i, de diosa_j, tentadora_{i/j} y esquiva_{i/j} (...) (F, 93)
- b. La voz_i de la madre_j, cansada_{i/j} y oscura_{i/j}, apenas se oía entre el vocerío de las mujeres allegadas: (LCC, 106)
- c. El Vate Larrañaga_i, con el revuelo de zopilote_j, negro_{i/j} y lacio_{i/j}, cruzó las aceradas filas de los gendarmes (...) (TB, 72)

En (46a) y (46b) la ambigüedad está relacionada con la construcción N de N, aunque no son equivalentes en los dos ejemplos. En (46a), tenemos uno de los procedimientos estilístico utilizado con más empeño por Valle-Inclán a lo largo de toda su obra: la nominalización de una construcción atributiva que permite poner de relieve la nota más llamativa, al destacarla por su anteposición, que suele coincidir, por lo general, con un rasgo sensorial (en este caso visual: blancura). Los adjetivos pueden referirse tanto a la característica destacada (blancura)

como al Sintagma Nominal [+personal] que la detenta (diosa).

Esta adjetivación, tal como está situada en el texto, sería muy diferente con una construcción atributiva: *la diosa es blanca, tentadora y esquivia, con lo que este procedimiento estilístico ayuda a la interpretación ambigua de estos adjetivos.

En (46c) no existe una relación cualidad-persona, ni parte del ser humano-ser humano, sino que desarrolla una más compleja. Se establece una identificación entre una persona (el Vate Larrañaga) y una clase de animal (el zopilote³⁹), de ahí la ambigüedad de estos adjetivos, puesto que, al formar esta ecuación pueden referirse tanto a un Sintagma Nominal como al otro o, incluso, a ambos.

Aunque poco frecuentes, al contrario que ocurre con los incidentales antepuestos, hay casos de adjetivos interpuestos cuyo Sintagma Nominal no está explícito en la misma oración en que aparecen, aunque sí presente dentro del período:

47. a. Poco después, apesadumbrado y dolorido, meditaba en mi cámara(...) (SP, 81)
- b. [Irineo Castañón] Con la bragueta desabrochada, jocoso y cruel, dio entrada a los dos prisioneros: (TB, 162)

Un caso especial ocurre cuando los incidentales interpuestos se anteponen al Sintagma Nominal al que refieren:

48. En el filo luminoso de la terraza, petulante y tilingo, era el quitrí de Don Celes. (TB, 63)

La anteposición de los adjetivos sirve para señalar que las características de un personaje están proyectadas a todas sus pertenencias (en este caso un tipo de carruaje) con lo que el autor forma una hipálage, pues los adjetivos tienen como rasgo [+humano]. Por otra parte, se produce la coordinación de un adjetivo usual con otro regional, o, si se prefiere, dialectal, con significados similares⁴⁰ y con un ritmo marcado, pues en ambos adjetivos existe una aliteración de nasal + oclusiva.

En la adjetivación incidental interpuesta de Valle-Inclán es relativamente frecuente encontrar ejemplos de similitud entre los adjetivos. En primer lugar, estos son algunos de los ejemplos de adjetivos incidentales que forman similitudes consonantes entre sí:

49. a. (...), y la voz del órgano era bajo las bóvedas como la voz del viento en un naufragio, temerosa y misteriosa, voz de procetas. (LCC, 53)
- b. En un traspiés, espantada y aspada, [la mucama] ve a los dos fugitivos meterse por el corredor. (TB, 105)
- c. El representante de Su Majestad Católica, perfumado y acicalado, acudió al salón donde hacía espera Don Celes. (TB, 195)
- d. Nachito, adulón y ramplón, asistía en la rueda de compadritos, por maligna humorada del Tirano. (TB, 213)

Las similitudes de adjetivos más frecuentes son similares a (49b) y (49c). Es decir, se utilizan las terminaciones propias del participio de pasado para marcar rítmica y fonéticamente, el contraste significativo que implican los adjetivos ((49b)), o la pertenencia a una misma isotopía de ambos epítetos ((49c)).

La similitud de adjetivos agudos en (49d) destaca el carácter peyorativo con el que se caracteriza a Nachito, combinado con la terminación de los adjetivos en -ón, que no sólo tiene significación aumentativa, sino que también puede tener, entre otros, valor depreciativo⁴¹. Aunque los dos adjetivos pertenecen a dos campos distintos (adulón= conducta, ramplón= carácter), el empleo de estos tres procedimientos (coordinación, sufijación y similitud) emparenta los dos epítetos, con la marca de 'bajo, rastrero, torpe'. Estos adjetivos, además, refieren a un Sintagma Nominal formado por Nombre propio + sufijo diminutivo e, inmediatamente después de los incidentales, en la estructura N de N (rueda de compadritos) aparece otro N + sufijo diminutivo, con lo que el efecto rítmico y significativo de los

epítetos se señala con mayor vigor.

En (49b), la similitud se emplea como apoyo redundante de la coordinación de adjetivos que no expresan ideas similares, puesto que el primero (espantada) alude a la subjetividad de la mucama (con una notable ambigüedad, pues puede significar tanto 'asustada' como 'maravillada') y el segundo (aspada) hace relación a la postura, a lo objetivo⁴².

Menos frecuentes son los casos en los que los incidentales interpuestos forman asonancias entre ellos:

50. a. El gachupín, barroco y pomposo, le tendió la mano: (TB, 48)

b. Doña Lupita, falsa y apenujada, trajo las palmas con el fruto enracimado, y un tranchete para rebanarlo. (TB, 59)

c. Nacho Veguillas, entre humorístico y asustadizo, azotó las nalgas de la moza con gran estallo: (TB, 97)

En (50a) la suboración formada por los dos adjetivos incidentales, de acentuación llana, contrasta con el Sintagma Nominal Sujeto al que refiere y con el verbo, con acentuación aguda, y, al mismo tiempo, se aleja a ambos para evitar posibles cacofonías. El primer adjetivo (barroco), además del sentido figurado con el se emplea, evoca un movimiento artístico determinado: Es la literaturización de la literatura, tan común en el Modernismo hispánico⁴³. Al mismo tiempo, existe una aliteración de consonante nasal (gachupín, pomposo, tendió) en sílaba trabada, con lo que se presenta una estructura rítmica perfectamente trabajada⁴⁴ por nuestro autor:

50. a'. El gachupíN, barroco y poNposo, le teNdió la mano.

En (50b), el segundo incidental coordinado es una forma de la que no hemos podido documentar su existencia en otros autores o en otros textos del mismo Valle-Inclán⁴⁵. Nos podemos encontrar con una creación léxica⁴⁶ formada sobre el adjetivo apenada, con un evidente sentido peyorativo por: 1) el

significado del primer adjetivo (falsa), con el que está coordinado; y 2) la inserción del infijo -uj- (apen(uj)ada) que, fonéticamente, da esa impresión depreciativa que indicamos⁴⁷.

(50c), es un claro ejemplo de un fenómeno propio de la escritura de Valle, que algunos investigadores han denominado deslexicalización⁴⁸, esto es, el uso de una palabra con un significado aproximado pero distinto al que tiene en la lengua estándar, sin que pueda entenderse como un uso figurado. Es el caso del adjetivo humorístico que por la coordinación con asustadizo, al estar precedido por la preposición entre y por la similitud entre ambos adjetivos cambia su significado, por otro de significado más cercano a asustadizo. Es decir, humorístico no indica conducta, sino que pasa a expresar aspecto físico, como asustadizo, con lo que Valle-Inclán hace que este adjetivo pase a significar 'de aspecto burlón'.

En algunos casos los adjetivos incidentales interpuestos en la prosa de Eça de Queiroz, además de la relación semántica que establecen entre ellos, realizan juegos acentuales que marcan, aún más si cabe, el uso de estos epítetos:

51. a. -Pobre Pedrinho! Inimigo da sua alma só havia ali o Reverendo Vasques, obeso e sórdido, arrotando do fundo da sua poltrona, como o lenço do rapé sobre o joelho(...) (Os Maias, I, 23)
- b. - (...) nunca mais me esquecera (...) o beijo que ela me dera, lânguida e branca, sobre o sofá. (A Reliquia, 29)
- c. -Acordando do seu langor, trémula e pálida, mas com a gravidade de um pontífice, a Titi tomou o embrulho, (...) (A Reliquia, 320).

En (51a) y (51b) el adjetivo de acentuación grave tiene un significado referente al aspecto físico del personaje al que modifica, y la significación del epíteto con acentuación esdrújula alude a su conducta. Con lo cual la alianza de adjetivos con distinta acentuación subraya los significados de los adjetivos.

En (51c), como contraste, aparecen dos epítetos de acentuación esdrújula, con lo que se rompe el ritmo inicial de la cláusula. Pero, además, los dos adjetivos refieren a un mismo campo conceptual, con lo que se completa el significado de uno al otro.

Valle-Inclán también utiliza este procedimiento con los adjetivos incidentales interpuestos, pero amplía y desarrolla las posibilidades combinatorias de los epítetos y de sus significados. Ejemplos de usos adjetivales con acentuación llana en el primer adjetivo y esdrújula en el segundo son, entre otros, los siguientes:

52. a. Don Juan Manuel asomó en lo alto de la
cuesta, glorioso y magnífico, con su
montecristo flotando. (SO, 53)
- b. Y sin volver la cabeza, azorada, trémula,
huía por el corredor. (SP, 39)
- c. Un viejo de calva sien y luenga barba
nevada, sereno y evangélico en su pobreza,
se adelantó gravemente: (SP, 46)
- d. Apenas flameó la lona, cuando la Niña Chole,
despeinada y pálida, con la angustia del
mareo, fue a reclinarse sobre la barca. (SE,
141)
- e. La Tía Melona, obesa y reumática, subió un
cadalsillo de tres escaleras. (LCC, 166)
- f. El tullido, arratado, fúnebre, removi6 las
brasas y encendió el cigarro que guardaba
tras de la oreja. (LCM, 106)
- g. La Marquesa Carolina, coqueta y lánguida,
recibía el último homenaje del gallo
polainudo. (LCM, 199)

En (52a), (52d-f), hay ,al menos, un adjetivo que no puede formar adverbio en -mente (*azoradamente, *despeinadamente, *reumáticamente, *arratadamente). Excepto en (52e), es siempre el primer adjetivo el que tiene esa imposibilidad.

Valle-Inclán utiliza estos juegos acentuales de una manera distinta a la de Eça de Queiroz, puesto que en la gran mayoría de los ejemplos (excepto en (52d-e) y, de alguna manera,

en (52f)) la acentuación no marca campos significativos distintos, sino que siempre indican 'actitud', y adjetivos con acentuación esdrújula intensifican el significado de los que tienen acento grave.

También hay ejemplos en la prosa de Valle-Inclán en que el primer adjetivo es llano y el segundo agudo:

53. a. Una tropa de gachupines, jaquetona y cerril, gritaba en la pista: (TB, 75)
- b. Nachito, siempre cumplimentero y servil, rasgó la boca: (TB, 163)
- c. El Marqués de Torre-Mellada, amistoso y protector, se encaró con el villano; (...) (LCM, 183)
- d. Toñete, marchoso y cañí, vino al estribo, saludando a su amo: (LCM, 191)

Este uso sólo se documenta a partir de TE, y no en las primeras obras de Valle. De tal modo que, a partir de un modelo heredado de Eça de Queiroz, el autor gallego en primer lugar lo aplica, de una manera casi servil, luego desarrolla sus posibilidades, para después, en su obra postrera, ampliarlas de una forma personal y original. En todos los casos, los adjetivos expresan actitud, pero no de la misma manera que hemos señalado en la combinación llano-esdrújulo.

En (53a), si el primer adjetivo incidental marca a la tropa de gachupines con la idea de que es 'valentona, arrogante', el segundo, aunque indica también actitud, pertenece a otra isotopía, la de 'brutalidad', que sirve para corregir la nota del primer adjetivo. Lo mismo ocurre en los ejemplos restantes, en los que el adjetivo con acentuación aguda acota la significación del adjetivo con acentuación llana: en (53b), Nachito, está esperpentizado no sólo porque sea cumplimentero, sino porque, además, es servil. En (53c) la idea contenida en amistoso queda cercenada por la nota significativa de protector. Y, finalmente, en (53d), el significado de marchoso queda marcado e intensificado con la idea de 'gitano' que aporta el adjetivo

cañí.

También, en sus últimas obras, Valle-Inclán procede a cambiar la posición de los adjetivos con acentuación distinta. Así, por ejemplo, este juego entre un adjetivo esdrújulo y otro grave:

54. La Majestad de Isabel, benévola y zumbona,
hacía el ademán de espantarse un tábano.
(LCM, 24)

O con estos en los que el primer adjetivo incidental es agudo y el segundo de acentuación grave:

55. a. Por la conga del convento, saltarín y liviano, con morisquetas de lechuguino, rodaba el quitrí de Don Celes. (TB, 49)
- b. Llegó el patrón, sutil y cauto, con pisadas descalzas: (TB, 145)
- c. El marido, meticón y zalamero, le apuntaba el párrafo con el índice. (LCM, 132)
- d. La carifancho, juncal y esquiva, ponía el moreno racimo de las uñas en las ondas lustrosas del pelo. (LCM, 168)

En cambio, es poco frecuente el uso de dos adjetivos coordinados de acentuación esdrújula o aguda:

56. a. Las mujerucas, incrédulas y cándidas, volvían a decirle: (FS, 60)
- b. El Marqués, ratonil y fugaz, cruzó la dorada penumbra de los salones: (LCM, 195)

Como ocurre con los incidentales pospuestos, Valle-Inclán utiliza también más de dos incisos interpuestos en series intensificadoras respecto al Sintagma Nominal al que modifican:

57. a. Cuando el señor se digna mirarlas [=las ánimas], purificadas, felices, triunfantes, ascienden a la gloria por misteriosos rayos de luminoso, viviente polvo. (FS, 27)
- b. El Ministro de Su Majestad Católica, distráido, evanescente, ambiguo, prolongaba la sonrisa con una elasticidad inverosímil, (...) (TB, 51)

- c. Los gañanes, luces centenas las caras, en atento pasmo, curiosos, animados, felices de sentir el aliento popular del drama, contemplaban al preso: (LCM, 172)

En los tres ejemplos citados los adjetivos, pertenecen a un mismo campo conceptual, pero matizan e intensifican el significado del anterior. En (57a) y (57b) el tercer y último adjetivo de la serie (triunfantes, ambiguo) precisa y resume los significados de los dos adjetivos anteriores. Este tercer epíteto establece una isotopía con el Sintagma Nominal al que refiere, que se puede definir como la suma significativa de los dos adjetivos precedentes: las ánimas son triunfantes porque están purificadas y felices; el embajador es ambiguo porque es distraído y evanescente.

En (57c) este fenómeno se produce de una manera algo más compleja. Si bien el último adjetivo de la serie (felices) no puede definirse como resumen significativo de los dos precedentes, selecciona un Sintagma Preposicional con de (aunque puede considerarse que este Sintagma Preposicional modifica a los tres adjetivos, puesto que pueden, por su significado, seleccionar complemento preposicional regido por de⁴⁹) que, de alguna forma, sirve como unión entre los epítetos.

Dentro de este uso de los tres adjetivos en series intensificadoras, también es posible encontrar que uno sea metafórico y los otros dos introduzcan (o, si se prefiere, atenúen) esta figura. En estos casos se trata de lo que el Grupo M ha denominado metáfora corregida, esto es, la formada por el término metafórico y otro(s) elemento(s), que ayuda(n) a descifrarla. Entre otros casos, en la prosa de Valle encontramos los siguientes (el asterisco indica el epíteto metafórico):

58. a. [Un burro] (...) mira hacia la vereda, erquido, alegre, *picaresco, moviendo la cabeza como el bufón de un buey rey. (FS, 36).

- b. Feliche, serena, *agacelada, sumisa, se deleitaba con las historias del viejo dandy. (LCM, 153)

Otro aspecto, dentro de la adjetivación incidental interpuesta con más de dos adjetivos, es el empleo de estos epítetos, no sólo como recreación de sensaciones, sino también como caracterizadores descriptivos (etopéyicos, prosopográficos, o, lo más general, mezcla de ambos aspectos). Aunque no hemos encontrado ejemplos de interpuestos con esta característica en la obra de Eça de Queiroz, no debemos olvidar que el autor portugués sí empleó epítetos en posición final con intención descriptiva, por lo que no parece aventurado pensar que, a partir del modelo tomado del novelista luso, Valle-Inclán lo desarrolle y ensanche sus posibilidades, al ampliar los adjetivos que pueden entrar en esta construcción y su distribución posible. Veamos algunos casos:

59. a. Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado. (TB, 49)
- b. El Doctor Esparza, clavo, miope, elegante, se incrustaba en la órbita el monóculo de concha rubia. (TB, 221)
- c. El hijo, baboso, cegato y tontaina, con aguardentosa pena, llenaba la copa que de mano en mano corría el círculo del duelo. (LCM, 99)
- d. El cabo Ferrándiz, veterano, canoso y cenceño, aceraba los ojos sobre el Tío Juanes. (LCM, 144)

En (59a), los tres adjetivos hacen alusión al aspecto físico del personaje que aparece en el Sintagma Nominal al que refieren (en este caso, a la posición del Tirano Banderas en su palacio). La descripción, hecha con las pinceladas de los significados de los epítetos, es una prosopografía. El primero, agaritado, no sólo señala la postura del personaje, sino que, además, por el significado propio de la palabra base de la que se ha formado el adjetivo (garita) está connotado con la marca de 'militar haciendo guardia', con lo que, además de la posición, este epíteto expresa dos ideas que están muy presentes en TB: la de la vigilancia omnipresente del dictador y la del carácter militar de su dominio. Los otros dos adjetivos funcionan como

delimitadores e intensificadores de esta idea que se desprende del primer adjetivo.

En los tres casos restantes, dos adjetivos señalan el aspecto físico del personaje al que aluden, y otro alude su aspecto subjetivo. En (59b) y (59c) los adjetivos que indican aspecto físico preceden al adjetivo con valor subjetivo. En (59d) ocurre al contrario.

Valle-Inclán también utiliza en sus últimas obras, la presencia de más de dos adjetivos incidentales interpuestos para obtener complejos efectos rítmico-musicales. En primer lugar, destaca el empleo de similicadencias entre los dos primeros adjetivos, constante rota en el tercero, tal vez con la intención de evitar la posibilidad de formar cacofonías⁵⁰, o de cansar con asonancias y consonancias constantes. Las similicadencias, por lo general, suelen ser rimas pobres⁵¹, formadas por terminaciones de participio de pasado:

60. a. El Barón de Benicarlés, perfumado, maquillado, decorado, vestido con afeminada elegancia, dejó sobre una consola el jipi, el junco y los guantes: (TB, 203)
- b. El Marqués de Torre-Mellada, pintado, retocado, untuoso de cosméticos, entraba con su típica morisqueta de fantoche, y rememoró haciendo aspavientos: (LCM, 95)

En ambos casos, el adjetivo que rompe la consonancia, rompe también la estructura sintáctica, dado que va acompañado de un Sintagma Preposicional, Esta estructura A + SP funciona como resumen o comentario final a toda la serie adjetival. Por otra parte, los epítetos refieren a un Sintagma Nominal formado por un nombre propio de título nobiliario con acentuación aguda (Barón, Marqués) que contrasta con la acentuación llana de los adjetivos.

En cuanto a su significado, los ejemplos aluden al aspecto físico del personaje, a su maquillaje, de tal manera que se podría postular que esta construcción: Adj.-cons., Adj.-cons

+ SP, por su estructura sintáctica y por su significado, funciona como un cliché⁵², al usarse dos o más veces de manera similar en textos diversos.

Otro caso interesante de similitud entre los dos adjetivos que aparecen en primer lugar es:

61. Don Celestino, orondo, redondo, pedante,
tomó la palabra (...) (TB, 41)

en el que la paronomasia de los epítetos se refuerza con la similitud y el tercer adjetivo, que no indica forma o aspecto físico, sino actitud del personaje, se incluye en la misma isotopía textual por medio de la aliteración de nasal + dental que aparece en los tres adjetivos.

También es posible encontrar casos en que los dos primeros formen asonancias entre sí, y el tercero no, o que los tres sean asonantes, pero con distinta acentuación (los dos primeros graves y el último esdrújulo), lo que marca un juego rítmico destacable:

62. a. El franchute, craso, chaparro, reluciente,
apareció luciendo una condecoración del
Principado de Mónaco: (LCM, 101)
- b. Don Adelardo López de Ayala, pomposo,
barroco, hiperbólico, modulaba sus
despedidas. (LCM, 199)

En (62a) el trío de adjetivos funciona como elementos descriptivos de claro matiz impresionista. Si los tres denotan el aspecto físico del personaje, el último epíteto viene a ser un resumen del significado de los otros dos, además de marcar el efecto visual que produciría a un espectador: craso y chaparro son cualidades esenciales, pero reluciente no, sólo es una sensación producto de los tres adjetivos anteriores.

En (62b), los tres adjetivos son asonantes, también describen al Sintagma Nominal al que refieren pero, al contrario de (62a) en que los rasgos son prosopográficos, en este caso son etopéyicos. El juego rítmico-musical se obtiene por la diferencia

establecida entre la acentuación llana de pomposo y barroco y la esdrújula de hiperbólico. Además, los tres adjetivos forman una serie enumerativa intensificadora, a través de hipálages, pues los adjetivos que se aplican a López de Ayala se tendrían que aplicar, en pureza, a sus obras de teatro. Esta serie intensificadora marca, sobre todo, lo grotesco y ridículo del personaje y/o de su obra.

Por último, otra manera de establecer efectos rítmicos ocurre en estas series adjetivales, no sólo por las similitudines, sino por el empleo de epítetos de diferente acentuación y las relaciones que establecen entre sí o respecto al Sintagma Nominal que refieren:

63. a. Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca. (TB, 57)
- b. El Tirano, chillón y colérico, encismado, batió con el pie, haciendo temblar escalera y catalejo: (TB, 225)
- c. Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias. (LCM, 97)
- d. El Marqués, apagado, borroso, maquinal, con gesto de severidad formulista, (...) (LCM, 213)

En (63a) y (63b) existen dos variantes de una misma estructura en la adjetivación incidental interpuesta: dos adjetivos coordinados, uno de ellos agudo y el otro esdrújulo (o viceversa), y otro asindético, de acentuación llana, antepuesto o pospuesto al grupo adjetival coordinado. Esta estructura está aplicada al mismo personaje, a Tirano Banderas.

En (63c) y (63d) existe una serie adjetival intensificadora formada por el asíndeton de dos adjetivos de

acentuación llana y el último esdrújulo -(63c)-, o agudo -(63d)-, con otras particularidades. En (63c), los dos primeros adjetivos están metaforizados por la aparición del adjetivo romántica, que resume y comenta los dos anteriores y anuncia, también, la comparación culturalista posterior (parece contagiada por la Dama de las Camelias). Al antropomorfizar a una yegua con la característica de 'romántica', se la iguala con una de las heroínas más representativas del Romanticismo tardío europeo. En (63d), el procedimiento consiste en identificar acentualmente al Sintagma Nominal al que refieren los adjetivos (el Marqués), con el último adjetivo de la serie (maquinal), y los adjetivos más cercanos semánticamente mantienen la misma acentuación llana. Con todos estos recursos, esbozados en sus primeras obras, pero plenamente desarrollados en sus novelas de madurez⁵³, no cabe ninguna duda de que nos encontramos ante un orfebre de la prosa y del estilo de una gran calidad, aunque la mayoría de los críticos hayan preferido estudiar otros asuntos que tienen más que ver con los diversos aspectos temáticos de su obra.

4. 4. Adjetivación incidental en posición inicial absoluta.

La adjetivación incidental antepuesta es, en la prosa de Eça de Queiroz, la menos frecuente y la que, como tal rasgo de estilo, se documenta más tarde en su obra. Sólo empieza a aparecer de manera continuada a partir de A Reliquia, pero no en las novelas anteriores⁵⁴. Cuando aparece, por lo general, sólo

tiene un adjetivo en la posición incisa y el Sintagma Nominal al que refiere puede estar explícito o no en la frase. Con todo, su valor como rasgo de estilo no difiere respecto a los otros casos de incidentalidad ya citados. Así, por ejemplo, en:

64. a. Desenrodilhei-me da manta; atordoad, sujo, sem largar o precioso embrulho da Mary, subi ao tombadilho, encolhido no meu jaquetão. (A Reliquia, 107)
- b. Muda, no refolho do seu capuz, ela estendeu-me o embrulhinho com a ponta dos dedos, débeis e mais transparentes que os de uma senhora da Agonia. (A Reliquia, 110)
- c. Grande, em verdade! Sólida e saudável como eu; branca, da alvura do linho muito lavado, e picada da sardas; (...) (A Reliquia, 115)
- d. Trémulo, agarrara a espada: (...) (A Reliquia, 185)
- e. (...): solitária, no meio, uma vetusta palmeira arqueava o seu penacho, imóvel e como de bronze; (...) (A Reliquia, 192)

En la prosa de Valle-Inclán la adjetivación incidental antepuesta también se documenta con menor frecuencia, aunque, igual que en los otros casos de incidentalidad, aparece como rasgo de estilo desde sus primeras obras y se intensifica, haciéndose más complejo, en sus obras posteriores. Pero, a diferencia de lo que ocurre en los otros tipos de incidentalidad adjetival (y en la prosa de Eça de Queiroz), en la anteposición en la prosa de Valle-Inclán el Sintagma Nominal al que refieren los adjetivos no está expreso en la frase en la que estos aparecen, aunque sí lo esté en el período o en el contexto. Se podría pensar que este tipo de adjetivación tiene un cierto valor anafórico⁵⁵ dentro de la frase en la que está, además de ser un estilema característico de la prosa del autor gallego.

El valor estilístico de estos adjetivos es similar a los casos de posposición e interposición de los incidentales. La preferencia de nuestro autor continúa siendo por la adjetivación bimembre. Ejemplos de esta adjetivación son:

65. a. Y, graciosa y desenvuelta, corrió a los brazos del galán. (Ep., 179)
- b. [Beatriz] (...). Silenciosa y risueña, fue a sentarse en un sillón antiguo de alto y dorado respaldo. (Ep., 183)
- c. Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. (SO, 23)
- d. La Niña Chole se levantó y vino a mi lado. Silenciosa y suspirante, me acarició la frente con dedos de hada. (SE, 158)
- e. Después, silenciosas y sobrecogidas, por el aliento sobrenatural del misterio, salieron del atrio. (FS, 45)
- f. Piadosa y humilde, se puso a ordeñar la leche en el cuenco de corcho labrado por un boyero muy viejo que era nombrado en todo el contorno. (FS, 51)
- g. El peligro le da un alerta violento en el pecho: Pronto y advertido, se aplasta en tierra y a gatas cruza la calle: (TB, 105)
- h. Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento. (TB, 146)
- i. [González Bravo] (...): Caduco, craso, con arrugas en las sienes y la calavera monda, (...) (LCM, 201)

Los ejemplos abarcan desde los orígenes de Valle-Inclán como escritor hasta sus últimas obras. En todos los casos de (65) los adjetivos señalan siempre notas propias de la subjetividad de los personajes, nunca aluden al aspecto físico o a la impresión objetiva que estos producen. Pero, se pueden distinguir dos subgrupos entre los ejemplos citados.

En primer lugar, (65a-f), en los que los adjetivos pertenecen a una misma isotopía. El segundo, o es un parasinónimo

del primero ((65c) y (65f)), o completa e intensifica el significado del primero. Es de notar que Valle-Inclán repite una misma serie adjetival, casi palabra por palabra, en obras distintas ((65d) y (65e)), por medio del uso de sus propias expresiones estilísticas como material aplicable para otras creaciones, algo que algunos críticos han denominado "bricolaje textual".

Como segundo subgrupo estarían los ejemplos (65g-i), en los que el segundo adjetivo crea un contraste con el primero ((65h)) o pertenece a un campo significativo distinto del primer epíteto ((65g) y (65i)), casos en los que, además, existe una correlación⁵⁶ entre los adjetivos y otros elementos de la frase. Así, en (65g), la adjetivación bimembre coordinada está en correlación con una coordinación también bimembre de dos acciones consecutivas:

65. g'. pronto -----> se aplasta en tierra
advertido ----> a gatas cruza la calle

En (65i) al asíndeton de los dos adjetivos incidentales está en correlación con dos Sintagmas Preposicionales coordinados:

65. i'. caduco -----> con arrugas en las sienes
craso -----> (con) la calavera monda

Con lo que, en estos ejemplos, se marca aún más la pertenencia de ambos adjetivos a una misma isotopía.

Otro aspecto interesante es que (65g-i) difieren en el signo gráfico de puntuación que les antecede. Si en el resto de los casos siempre es el punto, en estos ejemplos el autor emplea dos puntos. Aunque, a primera vista, esta observación pueda parecer no pertinente, no deja de llamar la atención que sea en los ejemplos en los que los adjetivos incidentales antepuestos establecen contrastes significativos entre ellos.

En la adjetivación incidental antepuesta también tenemos, como ocurre en la interposición de estos adjetivos,

efectos rítmicos logrados por el uso de epítetos coordinados con diferente acentuación. Son mucho menos numerosos que los ejemplos citados a propósito de la incidentalidad interpuesta, dado que la anteposición de esta construcción es cuantitativamente la menos numerosa de las tres que hemos distinguido, pero, también es un rasgo estilístico destacable desde los orígenes de la prosa de Valle-Inclán hasta sus últimas obras, en las que llega a utilizar este recurso con mayor sobriedad y eficacia.

En primer lugar, citaremos casos en que el primer adjetivo es de acentuación esdrújula y el segundo es llano:

66. a. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo: (...) (F, 92)

b. Trémulas y piadosas, sus manos apartaban la guedeja llena de tierra y de sangre, pegada sobre la yerta faz que besó con amorosa devoción, llorando sobre ella: (FS, 59)

Los dos adjetivos coordinados aluden a actitudes del personaje al que modifican. En (66b) el segundo adjetivo (piadosas) es metonímico, lo que implica que el primero (trémulas) pueda interpretarse también de la misma forma. En (66a) y (66b) se establece entre los adjetivos de diferente acentuación una relación causal (es pérfida porque está desenamorada; [sus manos] son trémulas porque son piadosas) y ambos epítetos pertenecen a una misma isotopía que modifica al Sintagma Nominal al que refieren, esté expreso ((66b)) o no ((66a)) en la frase en la que aparecen los incidentales.

Algo más frecuente, dentro de la escasez de incidentales antepuestos, es el caso contrario, es decir, cuando el primer adjetivo es de acentuación llana y el segundo es esdrújulo:

67. a. Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. (SO, 46)

b. [Algunas parejas que bailaban] (...): Perezosas y lánquidas, pasaban con las mejillas juntas por delante de las rejas. (TB, 93)

- c. La mulata obedeció haldeando. Sumisa,
húmeda, lúbrica, se encogía y deslizaba.
(TB, 44)

Si bien en (67a) y (67b) los dos adjetivos coordinados son parasinónimos, o, al menos, el segundo -el de acentuación esdrújula- intensifica y acota el significado del primero, la relación que establecen los adjetivos en (67c) es mucho más compleja. Los tres adjetivos pertenecen a campos significativos distintos, unirlos en asíndeton el autor se vale del recurso de unir diversas sensaciones en una misma frase mediante la sucesión de notas, de pinceladas destinadas a reunirse por síntesis en la imaginación del lector, con lo que estaríamos en las cercanías de lo que F. Lázaro Carreter denomina como "metáfora impresionista"⁵⁷. Pero, además, los adjetivos primero y tercero aluden a la conducta o carácter del personaje, y envuelven al segundo adjetivo que, por el contrario, señala el aspecto físico externo de la mulata. También se puede considerar que los tres epítetos forman una serie intensificadora acerca de las cualidades del personaje, en la que cada adjetivo aporta una nota, aparentemente distinta de la que tiene el anterior, pero que precisa cada vez más la caracterización del personaje hasta llegar al último (lúbrica), que modifica con su significado el de los anteriores.

En (67c) se establece una similitud entre los dos adjetivos de acentuación esdrújula, para unir más la relación que se establece entre ellos, al pertenecer a campos significativos distintos. Se produce otra similitud en (67a), aunque por un motivo distinto al caso anterior: aquí se trata de marcar aún más la relación hiperonímica que se establece entre ambos epítetos.

Dentro de la escasez ya señalada, se pueden encontrar ejemplos de incidentales antepuestos en los que el primer adjetivo es de acentuación aguda y el segundo de acentuación llana:

68. a. Feliz y caprichosa, me mordía las manos

mandándome estar quieto. (SE, 171)

- b. Suspicaz y cazurro, consideraba que nunca por mucha cebada enflaquece el bayo. (LCM, 142)
- c. Pueril, insignificante, se recogía en una mansa actitud de beaterio. (LCM, 193)

En los tres casos citados los adjetivos coordinados significan 'actitud', aunque no puede establecerse entre ellos una relación de hiperonimia. A pesar de significar actitud o carácter, pertenecen a sub-campos distintos⁵⁸.

Mucho menos frecuente es la distribución formada por un adjetivo de acentuación llano y otro con acentuación aguda:

- 69. Rejuvenecido y feliz, con cierta felicidad melancólica, suspiraba por los amores ya vividos, (...) (SE, 101)

O la de adjetivo esdrújulo- adjetivo agudo y viceversa:

- 70. a. [El Mayor Abilio del Valle] Bélico y triunfador, ofrendó como un cráneo de un cacique enemigo, el primer coquito al Tirano. (TB, 59)
- b. Sofador y melancólico, permanecí toda la tarde sentado a la sombra del foque, que caía lacio sobre mi cabeza. (SE, 107)

En (69), (70a) y (70b), ocurre lo mismo que en los ejemplos de (68). Es decir, los incidentales coordinados indican 'actitud', pero en estos casos, además, se puede establecer una relación causal entre los adjetivos.

Por último, dentro del estudio de los juegos acentuales que se establecen dentro de los adjetivos incidentales antepuestos en la prosa de Valle-Inclán, trataremos de algunos casos en los que el uso de adjetivos con acentuación distinta tiene características especiales:

- 71. a. Aterida, mojada, tísica, temblona, una bruja hambrienta velaba acurrucada a la puerta del

horno. (FS, 19)

- b. [Torre-Mellada] (...): Vano, charlatán, muy cortés, un poco falso, visitaba conventos por la mañana, (...) (LCM, 30)
- c. [El sacristán] (...): Borrachín, barbudo, pelicano, tenía el tartajo de cascarrabias que los añejos chascarrillos atribuyen a San Pedro. (LCM, 175)

En la serie adjetival enumerativa de (71a) todos los adjetivos menos el tercero (tísica) tienen acentuación llana. Este adjetivo esdrújulo es el que rompe esta enumeración intensificadora, que tiene como eje la descripción de una bruja. Los tres adjetivos llanos (aterida, mojada, temblona) pertenecen a una misma isotopía, a la que completan y matizan con sus significados. Pero el adjetivo esdrújulo, además de romper el ritmo de la serie adjetival, también rompe la cadena de significados de la serie, puesto que tísica aporta el matiz de 'enfermedad', que no está presente en los otros. La unión entre adjetivos de contenido significativo distinto está marcada por la asonancia que se establece entre el primer adjetivo de la serie (aterida) y el esdrújulo (tísica).

En (71b) la estructura silábica y acentual peculiar⁵⁹ de la frase se puede esquematizar de la siguiente manera:

71. b'. Adj-ason., llano--Adj. agudo // Adj. agudo--
Adj-ason., llano

En esta serie enumerativa de claro carácter intensificativo, los dos adjetivos con acentuación aguda están rodeados por dos llanos que forman una asonancia entre ellos. Se puede postular que existe la relación indicada en (71b'), por la ausencia de cuantificador en los dos primeros adjetivos y la presencia (muy, un poco) en los dos últimos, lo que contribuye al deslinde de los epítetos por parejas.

En (71c) lo que hay es la presencia de tres adjetivos con acentuación aguda, llana y esdrújula, respectivamente, en función descriptiva del personaje al que refieren (el sacristán).

Cada adjetivo aporta una característica distinta, que, juntas, componen esa descripción: el agudo (borrachín) aporta un significado propio de la conducta del personaje; el segundo, de acentuación llana, funciona como marca identificativa de su físico; y, ambos, sirven de introducción al tercer epíteto (pelicano), de acentuación esdrújula, que une los significados de los dos anteriores y aporta un matiz metafórico (dentro de lo que el Grupo M ha denominado "metáfora corregida"), que reúne tanto el aspecto físico como la conducta del personaje, a manera de resumen.

Si tenemos en cuenta la escasez cuantitativa de ejemplos de adjetivos incidentales en posición inicial de frase, hay varios ejemplos en la prosa de Valle (en especial, de sus últimas obras) en las que aparecen más de dos adjetivos en esa posición, con predominio de los grupos ternarios, como han observado distintos autores⁵⁹. No hallamos en la prosa de Eça de Queiroz ejemplos de estas series en esta posición, por lo que podríamos aventurar que Valle-Inclán toma un procedimiento estilístico del novelista portugués (series ternarias de adjetivos en posición final⁶⁰, o que preceden comparación), pero no lo emplea de manera automática, sino que amplía sus posibilidades tanto sintácticas como semánticas. Entre otros, algunos ejemplos destacables son:

72. a. Inmóvil, verto, anhelante, permanecí sin moverme. (SP, 62)

b. [El Barón de Benicarlés] (...): Elefantona, atildada, britanizante, la figura dibujaba un gran gesto preocupado. (TB, 202)

c. Sórdidos, desgalichados, retuertos, insinuaban tramposos arbitrios convenientes a la defensa de los amotinados si, fallado el golpe, los empapelaban en un proceso. (LCM, 14)

d. Negrotos, zainos, burlones, los cuatro bandidos se contraseñaban: (LCM, 115)

En (72a) y (72d) los dos primeros adjetivos de la serie están en una relación de parasinonimia, aunque el segundo matiza

y acota el significado del primero, y el tercero rompe esta relación, al aportar otra nota distinta, pero que completa la enumeración descriptiva de la tríada de adjetivos.

En (72a) los incidentales cuasi-sinónimos aluden a la posición física del personaje (en este caso, el Bradomín-narrador), pero el tercero subraya la subjetividad de este mismo narrador. En (72d), si bien los dos primeros adjetivos implican color, el segundo (zainos) restringe y, a la vez, caracteriza al primer epíteto y a los personajes. Aunque significa, grosso modo, lo mismo que el primer adjetivo (negrotes), su aplicación en español se reserva casi exclusivamente a los toros, con lo que tenemos que una solidaridad lexemática en implicación, dislocada en su uso. De tal manera que Valle-Inclán identifica por el color entre un grupo de bandoleros y un animal determinado⁶¹, con un evidente matiz peyorativo, marcado también por el sufijo -ote que aparece en el primer adjetivo⁶². En cambio, el tercer adjetivo, ya no pertenece al campo significativo de color, sino que aporta un significado referente a lo subjetivo de los personajes (burlones).

(72b) y (72c) son ejemplos distintos, no hay ninguna relación de sinonimia o de parasinonimia entre los adjetivos. Ocurre, por el contrario, que cada adjetivo aporta significados distintos y contribuyen, por lo tanto, a describir a los personajes con notas, con pinceladas que definan sus rasgos más característicos, tanto en el plano físico-objetivo como en el plano subjetivo.

En (72b), además del uso del género para señalar de manera solapada la homosexualidad del Barón de Benicarlés, los adjetivos forman una gradación, en la cual los dos primeros adjetivos de la serie (elefantona, atildada) refieren al aspecto físico del personaje y el tercero tiene una interpretación significativa ambigua, puesto que puede aludir al aspecto físico, como resumen y corolario del significado de los dos anteriores, pero también puede señalar el carácter, los modos del personaje

al que califican los adjetivos.

En (72c), este empleo de más de dos adjetivos incidentales antepuestos se desarrolla de manera más compleja, pues el primer adjetivo (sórdidos) indica la actitud, lo subjetivo del personaje, el siguiente (desgalichados) indica aspecto físico, aunque es un adjetivo menos frecuente o, con un marcado matiz de familiaridad cuando menos, frente a 'desgarbados', su sinónimo; el tercero (retuertos) es de interpretación ambigua, al poder aplicarse tanto al plano subjetivo como al objetivo.

Otro fenómeno relativamente frecuente en la adjetivación incidental antepuesta con más de dos epítetos, es que uno de ellos, por lo general el último, seleccione un Sintagma Preposicional, que sería un suplemento, dado que el verbo del que derivan estos adjetivos rige el mismo Sintagma Preposicional. Así, por ejemplo:

73. a. Viejo y cansado, cubierto de cicatrices y de gloria, tornaría a su tierra llevando en buenas doblas de oro el botín conquistado(...) (SE, 139)
- b. [Benicarlés] Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreio, rezumaba falsas melosidades: (TB, 50)
- c. Investido de conciencia histórica, pomposo, apesadumbrado, discernía como un deshonor rojo y gualda el epistolario del Ministro de Su Majestad Católica al Currito de Sevilla. (TB, 199)

5. EL ADJETIVO PREDICATIVO.

5. 1. Valores generales.

Hasta este momento hemos tratado de los valores estilísticos de la adjetivación en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán cuando los adjetivos califican directamente a un sustantivo. Ahora bien, ambos autores también utilizan el adjetivo en función predicativa para producir determinados efectos estéticos que, en parte, coinciden con los vistos y destacados en los apartados precedentes.

Tomamos como base metodológica, además de los trabajos de otros autores, las distinciones propuestas en R. Lapesa (1975b)¹. Debemos advertir, por último, que no distinguimos estructuras copulativas de predicativas en el estudio de este tipo de adjetivos, al no ser dicha distinción pertinente para nuestro análisis.

En la prosa de Eça de Queiroz aparecen casos como los siguientes, en los que se pueden apreciar diversos valores en el uso de este tipo de adjetivación:

1. a. A tarde descia pensativa e doce. (Contos, 128)
- b. (...) as suas ambições flutuavam intensas e vagas. (Os Maias, I, 126)
- c. Os olhos do gato fixaram-no fosforescentes e aterradores. (A Capital, 68)
- d. Salomé dansou núa e deslumbrante. (A Relíquia, 128)
- e. (...) Para que a caravana possa sempre marchar, orando sempre e segura. (Notas Contemporâneas, 141)
- f. Maria Eduarda desprenden-se lentamente e perturbada. (Os Maias, II, 115)

En (1a-d) puede advertirse que Eça de Queiroz emplea la doble adjetivación de dos maneras principales: 1). Para conferir características humanas a sustantivos que no lo son - (1a) y (1b)-; o 2). Para caracterizar un sustantivo con la expresión las dos caras de su realidad: la objetiva y la subjetiva, expresada, cada una de ellas, por un adjetivo. El primero sirve de trampolín al segundo. De la percepción sensorial, parcial, se salta a una impresión valorativa, a un juicio total sobre el objeto -(1c) y (1d)-.

(1e) y (1f) son claros ejemplos de la utilización por parte de Eça de Queiroz de la coordinación del adjetivo con otro elemento, en este caso con adverbios, para conseguir un ritmo determinado. Si lo frecuente es que el elemento no adjetival es el que ocupa el último lugar (vid. infra), aquí se produce el procedimiento contrario. En (1e) el predicativo está regido por una forma verbal no personal, un gerundio.

Como resumen, se puede decir que en todos los casos, tal y como apuntaba R.Lapesa² los predicativos describen condensadamente el aspecto o estado físico, la actitud anímica del sujeto al ejecutar la acción, así como el modo de efectuarla o, incluso, los impulsos que la motivan.

En Valle-Inclán aparecen ejemplos como los siguientes:

2. a. Mirándome burlona, cerró el cofre de sus joyas. (SO, 39)
- b. Fray Ambrosio, al verme exangüe y demacrado por la fiebre, (...). (SI, 162)
- c. Apenas se veía dentro del establo. El aire era tibio y aldeano, sentíase el aliento de las vacas. (FS, 22)
- d. [El terno] Era muy rico y refulgente, sin que pasase a competir con otros más antiguos que guarda aquella Real Sacristía. (LCM, 22)
- e. La Majestad de Isabel sonreía frondosa, (...). (LCM, 37)

en los que se cumplen los rasgos observados en Eça de Queiroz.

En (2a) y (2b) el predicativo modifica a una forma verbal no personal -un gerundio en (2a) y un infinitivo, además de ser, en (2b), un predicativo de objeto directo-. En (2b) y (2d) los adjetivos expresan dos cualidades objetivas, físicas del sujeto al que refieren, y el último alude a una sensación visual (demacrado y refulgente, respectivamente). En (2c) los predicativos caracterizan al sustantivo (como se ha indicado en (1c) y (1d)), señalan un aspecto físico objetivo, en primer lugar, y otro subjetivo, en segundo. El que indica un rasgo objetivo -tibio- es una especie de calificación objetiva de un hecho y posibilita la calificación subjetiva siguiente -aldeano-. En (2e) el predicativo frondosa sirve como descripción del sujeto y, a la vez, de la acción que enuncia.

Un recurso habitual para describir personajes y acciones de estos, en la prosa de Valle-Inclán, consiste en que a estos adjetivos les acompañe un Sintagma Preposicional pospuesto introducido por con. Sintagma Preposicional que matiza y amplía el significado de los adjetivos, pero que también puede aportar otros detalles interesantes en esa descripción:

3. a. (La estancia) (...). También era honda y silenciosa, con antiguos cortinajes de damasco carmesí. (SP, 30)

b. (...) quedó tendida, desmayada, con el rostro pegado a la tierra. (SP, 62)

c. [El centinela] (...). Era pequeño, alegre, con los ojos infantiles y las mejillas tostadas del sol y del aire. (LCC, 62)

En (3a) el Sintagma Preposicional sirve para introducir un matiz de lujo en la descripción de la estancia. En (3b) y (3c) se repite el empleo de la doble adjetivación para marcar un aspecto objetivo y otro subjetivo, y el Sintagma Preposicional es un mecanismo para volver a la descripción objetiva. En ambos casos, el Sintagma seleccionado por con añade otros matices meramente físicos al primer predicativo de la serie.

Otro aspecto interesante en la adjetivación predicativa

es que a estos adjetivos les siga algún Sintagma Preposicional. Este recurso es interesante porque, además de matizar sus significados, le sirve a Valle para crear ritmos particulares dentro de su prosa:

4. a. Las ancianas de su tertulia la rodeaban, y de tiempo en tiempo se volvían aconsejadoras y prudentes para hablar en voz baja con las niñas, (...). (SP, 39)
- b. Y amanecía cuando la pastora, después de haber corrido todo el monte, llegaba desfallecida y llorosa al borde de una fuente. (FS, 59)
- c. El humo se levantaba tenue y blanco en las aldeas distantes, (...). (FS, 59)
- d. Los porchones de las iglesias parecían llenas por la voz del mar; se ofrecían sonoros y luminosos al paso del viento. (LCC, 119)
- e. En este tiempo, era luminosa y vibrante de tabanquillos y tenderetes la Calzada de la Virreina. (TB, 50)

Excepto en (4e) que es un complemento regido por el adjetivo³, en el resto de los casos son Sintagmas Preposicionales con función de complementos circunstanciales de la oración que matizan, aclaran o, en su caso, amplían el significado de los predicativos. Estos se pueden dividir en dos grupos: 1) Los predicativos aportan significados referentes a actitudes subjetivas de los personajes, como (4a). 2) Los adjetivos indican estados del sujeto al que refieren como (4b). Dentro de este segundo grupo hay que considerar a (4c-d) como un subgrupo en el que los adjetivos resaltan dos sensaciones, siendo una de ellas visual.

En cuanto a (4e), si bien los adjetivos aportan el mismo significado que los ejemplos (4c-d), seleccionan un Sintagma Preposicional con dos Sintagmas Nominales coordinados, con lo que se constituye así un sintagma no progresivo, una pluralidad de dos elementos, con correlato semántico⁴; distribución que se resalta además por la posición final del

sujeto. De tal modo que se podría considerar que esta construcción obedece a un intento de jerarquizar los constituyentes, para destacar, sobre todo, sensaciones -visual y sonora-, y, a la vez, se reduce la mención, que se juzga como menos importante, al lugar en el que se producen.

Otro aspecto interesante en la adjetivación predicativa en la prosa de Valle-Inclán ocurre cuando esta ocupa la posición final absoluta en la frase. Veamos en primer lugar aquellos casos en que un adjetivo señala un aspecto objetivo y el otro la impresión que produce un personaje en otro personaje, o en el lector:

5. a. Augusta parpadeaba estremecida y dichosa.
(EP, 180)
- b. María Fernanda obedeció ligera y aturdida.
(SO, 59)
- c. Dos bedeles con sotana y birreta paseábanse en el claustro. Eran viejos y ceremoniosos.
(SP, 21)
- d. Tornaba en esto el caballerango, y quedóse a distancia esperando silencioso y humilde.
(SE, 118)
- e. En la puerta, el grupo de cazadores sobresalía algarero y bizarro. (LCM, 134)

En todos los casos, ocurre lo que venimos anotando: el adjetivo que indica la característica objetiva que se destaca del sujeto ocupa el primer lugar de la coordinación, y sirve, además de aportar su propio significado, como elemento de tránsito para llegar al adjetivo que indica algún aspecto subjetivo.

Pero también, existen casos en que los dos adjetivos predicativos coordinados, aun sin pertenecer a la misma isotopía, destacan ambos subjetividad y objetividad:

6. a. Yo, desde la puerta, mirando caer la lluvia, les oía emocionado y complacido. (SO, 11)
- b. Apoyado en las almohadas, la miraba dormir rendida y sudorosa. (SO, 26)

- c. [El mirador] (...). Era tibio y fragante. (SO, 52)
- d. El que iba delante llevaba un farol que mecía acompañado y lento. (SO, 57)
- e. El velorio, apartado en un rincón del corralizo, bajo los naranjos, mataba las horas chusco y refranero. (LCM, 135)

Lo primero que cabe destacar en estos ejemplos es la tendencia que se documenta en la prosa de Valle-Inclán, y que al tratar de la incidentalidad -sobre todo cuando esta variante de la adjetivación aparece en posición final- se estudió también en la prosa de Eça de Queiroz, a alejar lo más posible los adjetivos de los sustantivos a los que refieren. En (6) aparecen los recursos más habituales como son: 1) El sujeto aparecía al principio de la oración y los predicativos al final; 2) Se interponen Sintagmas Preposicionales, cláusulas con gerundio o participios, oraciones de relativo, etc.; o 3) Simplemente, el sujeto al que refieren los predicativos sea tácito en la oración, como ocurre en (6c).

Estos adjetivos predicativos señalan, ante todo, cualidades perceptibles por los sentidos -(6b), (6c), (6d)-, y se destaca el significado de los adjetivos como las características esenciales y definitorias de los sustantivos a los que refieren, junto con las funciones, ya señaladas, de pormenorizar la forma de realizar una acción, expresar la actitud del sujeto en el momento de realizar la acción, o destacar el estado del sujeto.

Los adjetivos predicativos, en la prosa de estos dos autores, pueden formar series compuestas por más de dos epítetos, con valores descriptivos y enumerativos, y con interesantes variaciones melódicas y rítmicas.

Así, en Eça de Queiroz encontramos casos como los siguientes:

- 7. a. (...) sem condiração pela barba que me

empeçaba a crescer forte, respeitável e negra. (A Relíquia, 26)

- b. (...) levov-a inerte, passiva, aterrada, semimorta. (Contos, 39)

En (7a) en la serie formada por tres adjetivos, se establece una cláusula rítmica destacada porque el primer y el último adjetivo son bisílabos e indican características objetivas del sustantivo al que modifican, y, entre ellos queda, "envuelto", el que indica lo subjetivo -con un claro matiz irónico⁵- con un número de sílabas distinto a los anteriores, tetrasilábico.

En (7b), la significación de los adjetivos está graduada en dos etapas, apoyada en un ritmo ascendente y repetitivo suave: 3-3-4-4. La acentuación grave contribuye a reforzar el efecto.

En la prosa de Valle-Inclán también encontramos ejemplos parecidos a los de (7):

8. a. Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa.
(SP, 84)

- b. Marido y mujer eran déspotas, blasfemos y crueles. (FS, 19)

- c. Era ingenioso, placentero y muy cortesano.
(LCM, 53)

Pero en (8b) y (8c) no hay esa tendencia a marcar el ritmo con juegos silábicos, sino más bien la de destacar, por medio del isosilabismo, que el valor intensificativo de la serie adjetival. En (8a) y (8c) los tres predicativos aportan tres aspectos distintos, pero que completan la visión que se ofrece del personaje. En (8b), aunque no están marcados por cambios acentuales ni silábicos, el primer y el último adjetivo -déspotas y crueles- son parasinónimos, y el que está entre ellos -blasfemos-, además de introducir un rasgo que añade otra característica nueva a los personajes calificados, también sirve para evitar que estos cuasi-sinónimos aprezcan demasiado cercanos

en la frase.

Otro aspecto interesante en el uso del adjetivo predicativo en la prosa de Eça de Queiroz consiste en que a estas series adjetivales descriptivas e intensificadoras las cierra una locución prepositiva. Estas locuciones tienen la única misión de cerrar armónicamente el encadenamiento, puesto que, por su sentido, podrían ser sustituidas con relativa facilidad por un adjetivo. Para E. Guerra de Cal⁶, su automatismo les da un cierto carácter formulaico, si bien pueden justificarse por el efecto musical de variedad que imparte. Estas locuciones finales dan a la frase un cierre rítmico y melódico espacioso, que, con su acentuación doble, rompe el acento monocorde de los adjetivos. Así, entre otros, tenemos casos como:

- 9 . a. (...) a rua estava cheia, ruidosa, viva, feliz e coberta de sol. (Contos, 39)
- b. (...) o esperava livre, serena, sorrindo e coberta de luto. (Os Maias, II, 143)

Pero, además de este valor de cierre rítmico, la locución prepositiva coordinada con la serie de adjetivos, implica también una vuelta a la realidad, a lo objetivo.

En la prosa de Valle-Inclán, este recurso aparece con bastante frecuencia, sobre todo para completar el significado de los adjetivos cuando estos tienen funciones esencialmente descriptivas:

10. a. Su voz era queda, salmediada y dulce, voz de sacerdotisa y de princesa. (SE, 116)
- b. Su voz era lastimera, resignada, llena de penas. Verdadera voz de siervo. (SE, 155)
- c. El atrio era verde y oloroso, todo cubierto de sepulturas. (FS, 45)
- d. Era negrote, membrudo, rizoso, vestido con sudada guayabera y calzones mamelucos, sujetos por un cincho con un gran broche de plata. (TB, 91)
- e. Su ánimo trenqueleante saltaba de una congoja a otra mayor, al contemplarse lacio,

despintado, multiplicado en la desquiciada perspectiva de los tres espejos. (LCM, 195)

- f. [Crisanto] (...). Era grandote, alegre, tripón, zancudo, la cara de luna y la voz y la gola de clérigo. (LCM, 222)

Pero no sólo utiliza locuciones prepositivas, sino también aposiciones bimembres reiterativas -(10a) y (10b)-, Sintagmas Preposicionales seleccionados por el último adjetivo de la serie -(10d), (10e)⁷- o bien por Sintagmas Nominales que matizan y complementan la descripción esbozada por los adjetivos, y que, además, ocupan el mismo plano jerárquico: son, en definitiva, Sintagmas Nominales predicativos⁸ -(10f)-.

En (10a), el cierre de la cláusula es una aposición bimembre reiterativa, que funciona como un resumen de lo expresado por los adjetivos. Estos tienen un número silábico similar al comentado en (7a) -2-4-2- y son los bisílabos los que proporcionan características objetivas, y el tetrasílabo aporta la cualidad subjetiva que se destaca de voz.

En (10b) aparece otra vez la aposición como resumen, como comentario de los adjetivos. Pero, además, la serie adjetival (formada por dos tetrasílabos) está coordinada con una locución prepositiva, frecuente en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán: llena de. (10c) proporciona el único caso similar a los citados en (9), puesto que los dos adjetivos, que indican sensaciones (visuales y olfativas, respectivamente) están coordinados con la locución cubierto de que introduce un Sintagma Nominal que ya no indica sensación, sino que expresa una característica física del atrio.

(10d) presenta una serie de cuatro adjetivos trisílabos, en la que cada uno de ellos aporta un rasgo descriptivo diferente (color, físico, pelo, aspecto, respectivamente), con un Sintagma Preposicional seleccionado por el último adjetivo -vestido- que completa la descripción proporcionada por la serie adjetival. Procedimiento que se repite

en (10e), con la salvedad de que los adjetivos están en serie silábica creciente (2-4-5), siendo los dos últimos consonantes. Finalmente, en (10f), a la serie adjetival se le añade un Sintagma Nominal con la misma función, tal como habíamos señalado antes.

5.2. El adjetivo predicativo como marca introductora del discurso directo de un personaje.

Vamos a tratar ahora de los casos en que los adjetivos predicativos sirven como introductores del discurso directo de un personaje en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán. Al igual que ocurría, con las salvedades pertinentes, en la adjetivación pospuesta al sustantivo y en la adjetivación incidental (vid. supra) en la prosa de Eça de Queiroz este fenómeno es bastante frecuente. Lo habitual es que o bien los adjetivos cierren párrafo y el siguiente sea discurso de palabras, o bien los adjetivos aparezcan después del discurso directo o intercalado en este, como un comentario del narrador:

11. a. Suspirei amoroso e moído. (A Relíquia, 112)
- b. (...) abrindo os braços disse com lábios que pareciam clássicos e de mármore. (A Relíquia, 143)
- c. (...) continua lento, frio, impassível, mudo, tenebroso, coberto de ferro (...). (Prosas Bárbaras, 73)

(11a) es un ejemplo del primer procedimiento y (11b) del segundo. En la prosa del autor portugués es frecuente que los predicativos dependan de un verbum dicendi y los epítetos matizan siempre la realización de la acción, aunque también revelan la actitud del sujeto - (11a) - y su estado o situación dentro de la acción - (11b), (11c) -.

Y también está presente el recurso ya comentado de coordinar el adjetivo predicativo con un Sintagma Preposicional

o con una locución prepositiva para crear un ritmo determinado, que rompe el formado por medio de la enumeración de adjetivos.

En la prosa de Valle-Inclán aparece con mucha frecuencia este procedimiento, consistente en que el adjetivo predicativo sirve para introducir discurso directo, con las mismas distinciones que hemos visto en los epígrafes dedicados al adjetivo inciso y al adjetivo pospuesto en su prosa.

En primer lugar, tenemos ejemplos que podríamos denominar canónicos en los que el verbo introductor del discurso directo es un verbo de lengua, pero, como ocurre en el resto de los casos, no suele ser el archilexema decir, sino otros que, en parte por la acción, en parte por el personaje que enuncia el discurso, y en parte por los adjetivos predicativos, están connotados de diversas maneras. En la mayoría de los casos, los adjetivos que aparecen aquí como predicativos son los que califican constantemente a los diversos personajes a lo largo de la obra en que aparecen. Entre otros muchos, pueden aducirse los siguientes ejemplos:

12. a. (...); luego, volviéndose a su amante, pronunció entre melancólica y risueña. (EP, 193)

b. Ella exclamó llorosa y colérica. (SO, 78)

c. Uno de los clérigos intervino apacible. (SI, 90)

d. (...), hasta que la Princesa se dignó interrogarle, suspirando entre desdeñosa y afable. (SP, 25)

e. Yo repuse entre galante y paternal. (SE, 129)

f. El mendicante, con la diestra tendida hacia el caserío, ululó rencoroso y profético. (FS, 48)

g. La Madre Abadesa murmuró entre asustada y risueña. (LCC, 110)

h. El canónigo insistió grave y prosódico. (LCC, 113)

- i. El preso (...) con la hebra en el bezo murmuró leperón y sarcástico. (TB, 164)
- j. El Doctor Cayuela interrogó atropellado y serio. (LCM, 220)
- k. Con los brazos tendidos hacia mí, murmuró arrebatada, casi violenta. (SP, 88)
- l. Meloso y jesuítico sentenció Don Gaspar Arzadun, Auditor de la Rota. (LCM, 197)

donde se pueden destacar varias cosas. La primera sería la predilección casi absoluta de Valle-Inclán por el empleo del par de adjetivos coordinados, presente, prácticamente, en todos los casos. Pareja de adjetivos que sirven, bien para establecer oxímoros en los significados establecidos por medio de las series adjetivales, destacados por el empleo de entre -(12a), (12d), (12e), (12g)-, bien para marcar dentro de un mismo plano la actitud y la situación del personaje en la acción -(12b), (12f), (12i), (12j), (12l)-.

Asimismo el empleo de la pareja de adjetivos coordinada tiene la función, ya comentada también, de dar dos notas características referentes una al aspecto objetivo del discurso, otra al aspecto subjetivo, a la impresión que el autor quiere destacar. Este recurso sucede en (12b), (12h), (12i), (12j), (12l). Aunque es posible también que predomine sólo lo subjetivo y, por tanto, los adjetivos predicativos coordinados expresen exclusivamente este aspecto -(12e), (12f), (12g)-.

También hay un ejemplo -(12k)- en el que los predicativos son una intensificación el uno del otro.

En todos los casos los predicativos ocupan posición final absoluta de la cláusula, excepto en (12l) donde, por medio de la inversión de constituyentes, aparece en posición inicial, con la intención de resaltar aún más las características del discurso directo y de la actitud del personaje ante el auditorio que va a escuchar su discurso⁹.

Este uso del adjetivo predicativo puede servirle a Valle-Inclán para crear cláusulas rítmicas con el verbo y los adjetivos. El verbo, por lo general, suele estar en pretérito indefinido, y, en muchos casos, el epíteto final tiene acentuación esdrújula -(12b), (12f), (12h), (12i)- o aguda -(12e)-, y el primer adjetivo tiene acentuación grave, excepto en (12i) en los que ambos tienen acentuación aguda, con lo que formarían un grupo más cohesionado, con lo que el grupo formado por el verbo y los predicativos forma un grupo fónico destacado dentro de la oración.

El siguiente paso en el empleo de esta construcción adjetival con la función de introducir el discurso de un personaje consiste en que, el verbo de lengua forma parte de una estructura coordinada, por lo general como segundo miembro de dicha coordinación. En el primer miembro aparece un verbo de acción, con lo que los predicativos inciden tanto en uno como en otro miembro:

13. a. Me miró un momento, y replicó maliciosa y cruel. (SI, 127)
- b. Me miró poniéndose encendida, y repuso risueña y sincera. (SI, 127)
- c. El mayordomo llegó al umbral, y murmuró resuelto y acobardado. (SP, 82)
- d. La Madre Abadesa inclinó los ojos y, permaneciendo con ellos bajos, dijo pausada y doctoral. (SE, 127)
- e. El viejo acaricióse las barbas, y sonrió picaresco y ladino. (SE, 149)
- f. Después, levantando los ojos hasta la monja, que alumbraba cerca del sillón, murmuró queda y piadosa. (LCC, 99)

ejemplos en los que esta construcción con adjetivos predicativos tiene los mismos valores que sehan destacado con anterioridad.

Ahora bien, en (13b), (13d) y (13f) no sólo indica acción la primera suboración coordinada, sino también el

gerundio, que, por su aspecto verbal y por el significado del verbo, expresa acción. En estos casos, la función del gerundio es la de matizar la acción que es inmediatamente anterior o simultánea a la enunciación del discurso por parte del personaje. Además, en (13b) y (13d), el gerundio tiene su propio adjetivo predicativo, con lo que se establece un cierto paralelismo entre los adjetivos.

El siguiente paso, como ocurría en los casos en que los adjetivos funcionan como introductores del discurso del personaje, consiste en que los predicativos estén en una oración en la que no aparezca ningún verbo de lengua, sino que, por el contrario, pertenezcan a una oración en la que se cita una acción del personaje que va a hablar:

14. a. La molinera se acercó solícita y humilde.
(SO, 10)
- b. El mayordomo se acercó respetuoso y familiar
a la vez. (SO, 10)
- c. Ellas desde la puerta se volvieron
sonrientes y felices. (SO, 85)
- d. (...) la Niña Chole se colgó de mis hombros
suspirante y quejumbrosa. (SE, 144)
- e. Adega cruzaba trágica y plañidera. (FS, 62)
- f. Ya lejos de la villa, en una encrucijada del
camino, la vieja se detiene irresoluta. (FS,
74)
- g. La chinita se revolvió amendigada y rebelde.
(TB, 118)
- h. La Doña Pepita Rúa acudió pulcra y beatona.
(LCM, 23)
- i. La Señora le consoló populachera y jovial.
(LCM, 30)

En estos casos los adjetivos predicativos matizan esa acción introductora del discurso directo, con lo que también esta acción tiene el mismo valor de las acotaciones teatrales¹⁰. La coordinación de estos adjetivos sirve para caracterizar de doble manera a la acción, al personaje y al discurso, bien al señalar

un aspecto objetivo y otro subjetivo -(14c), (14e), (14h), (14i)-; bien al marcar la actitud y el estado del personaje -(14a), (14c), (14d), (14g), (14h) (14i)-; o bien al intensificar esa actitud, o al explicarla de algún modo -(14b)-.

También es posible que, en estructuras similares a las de (14), la acción esté matizada o ampliada por medio de un gerundio; que, con el uso de una oración de relativo, los adjetivos predicativos no califiquen a un personaje, sino a una parte de su cuerpo o a un gesto suyo (igual que ocurría en la adjetivación pospuesta); o, por último, que aparezcan más de dos acciones a la vez, por el empleo de una oración coordinada:

15. a. Me miró apartándose pálida y angustiada.
(SP, 83)

b. El Coronelito le miró, sospechándole borracho. (TB, 160)

c. La monja me clavó los ojos, que bajo los párpados llenos de arrugas fulguraban apasionados y violentos. (SI, 159)

d. La monja juntó las manos con un gesto que era a la vez gracioso y asustadizo. (LCC, 98)

e. Al terminar, sus dedos delicados alzaron la copa de vino y me la ofrecieron trémulos y gentiles. (SO, 21)

f. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar. (SP, 65)

5.3. Juegos rítmicos y fónicos obtenidos por medio de la adjetivación predicativa.

Otro aspecto destacable en la adjetivación predicativa en ambos autores es la obtención de diversos fenómenos rítmicos, por el empleo de este tipo de adjetivación, que pueden sintetizarse, junto con los que ya hemos señalado en las páginas precedentes en dos: 1) El empleo de adjetivos con acentuación esdrújula o aguda, bien al inicio, bien al final de la serie

adjetival; o 2) El establecimiento de asonancias y similitudines entre adjetivos. Naturalmente, ambos procedimientos pueden aparecer combinados en un mismo ejemplo.

En la prosa de Eça de Queiroz aparecen ejemplos como:

16. a. A terma romana donde una criatura maravillosa, de mitra amarela, se afertaba lasciva e pontifical. (A Relíquia, 26)
- b. (...) o cadáver embalsamado allí está inteiro, hirto, rijo, feio, lívido. (Prosas Bárbaras, 58)

En los dos adjetivos predicativos de (16a), el último, que cierra período, tiene acentuación aguda, con lo que dicho párrafo termina de una manera abrupta. Pero, además, los dos adjetivos coordinados no pueden estar más alejados significativamente, y al ser pontifical agudo y cerrar cláusula, este es el adjetivo que se destaca, con lo que se da la impresión de que esa es la característica esencial y particularizadora del sujeto al que refieren los adjetivos.

En (16b) están combinados los dos procedimientos antes citados, la doble asonancia -inteiro-feio y hirto-rijo- y el final de serie adjetival con un calificativo de acento esdrújulo. Pero, este fenómeno se combina con una estructura silábica perfecta de esta serie de adjetivos: de los cinco adjetivos el primero y el último son trisílabos, y el resto bisílabos. Y, además, los adjetivos de sílabas iguales tienen significados propios de campos conceptuales iguales. De tal modo, que las asonancias citadas servirían, sobre todo, para acercar fónicamente a los adjetivos con significados distintos.

En la prosa de Valle-Inclán, especialmente en sus primeras obras, se aprecia un uso plenamente consciente de ambos recursos. Cuando aparece un adjetivo de acentuación aguda ocupando el primer lugar de los predicativos el verbo en pretérito o alguna otra palabra de acentuación aguda está inmediatamente antes de ella, con lo que ayuda a crear un ritmo

particular. Así, tenemos casos en que el primer predicativo tiene acentuación aguda o esdrújula, mientras que el resto de los adjetivos son llanos en:

17. a. Me acerqué a Concha trémulo y conmovido.
(SO, 14)
- b. No me atreví a engañarla en aquel momento,
y callé sentimental. (SO, 23)
- c. La capilla era húmeda, tenebrosa, resonante.
(SO, 78)
- d. Sobre la ciudad nevada, el claro de la luna
caía sepulcral y doliente. (SI, 119)
- e. Salió amenazador y brusco, (...). (SI, 164)
- f. Sus hijas se retiraron en silencio,
despidiéndose de mí con una sonrisa, que era
a la vez tímida y amable. (SP, 24)
- g. Los días sucedían monótonos, amortajados en
el sudario ceniciento de la llovizna. (FS,
18)
- h. (...), bebió feliz y humilde, oyendo al
ruiseñor que cantaba escondido. (FS, 51)

En (17b), (17e), (17f) y (17h) la acentuación aguda del primer adjetivo está reforzada por la presencia de otra palabra también aguda. Un caso especial sería (17b), en el que al haber sólo un adjetivo y ocupar esta posición final absoluta, el final abrupto de la cláusula está doblemente marcado.

En (17f), en cambio, lo que tenemos es un adjetivo esdrújulo rodeado por una locución que termina con acento agudo y otro adjetivo llano, de tal manera que este recurso rítmico sirve para destacar que ambos adjetivos señalan aspectos subjetivos, que califican, a su vez, a un sustantivo con significado objetivo -sonrisa-.

Sin embargo, lo más frecuente en los casos de (17) es que el adjetivo con acentuación no llana esté entre el verbo y el segundo adjetivo que sí tiene esta clase de acento -(17a), (17c), (17d), (17g)-. En estos casos, el adjetivo con acentuación

diferente se destaca como la característica esencial dentro de este esquema rítmico.

Caso aparte es (17c) en el que el trío de adjetivos alude cada uno de ellos a un sentido distinto (tacto, visión, oído, respectivamente) y la ruptura rítmica que supone el primer adjetivo -húmeda- está atenuada por el final en sílaba trabada del último -resonante- _____

Otro aspecto destacable en estos efectos rítmicos ocurre cuando los adjetivos predicativos ocupan la posición final y son ambos esdrújulos:

18. a. Aquiles, que en ocasiones llegaba a grandes extremos de violencia, se levantó pálido y trémulo, la voz embargada por la cólera. (F, 64)

b. El viejo inclina la cabeza, las ovejas balan en torno suyo y las acaricia plácido y evangélico. (FS, 38)

En (18a), al tener acentuación esdrújula los adjetivos (dos de los más frecuentes en la prosa del Valle-Inclán) contrastan rítmicamente con el verbo -levantó- con acento agudo. La acentuación esdrújula de ambos predicativos hace que la coordinación entre ellos esté más resaltada. En (18b) ocurre este mismo fenómeno, puesto que, si bien ambos indican el carácter del sujeto al que refieren -el viejo-, el segundo es metafórico. El hecho de que tengan el mismo acento marcado dentro de la oración y que el adjetivo metafórico ocupe el último lugar de la serie, sirve para poner en relevancia esa metáfora, pero también para atenuar la sorpresa que puede producir, con la incorporación de un elemento con su mismo número de sílabas y su mismo acento, que puede considerarse de transición (plácido).

Por último, vamos a tratar de otro fenómeno rítmico que aparece documentado con profusión en la prosa de Valle-Inclán, como es que los adjetivos formen asonancias o similitudencias entre ellos. Creemos que el propósito de este recurso es acercar

los significados de estos adjetivos, que pertenecen a campos distintos. Así, tenemos casos como:

19. a. Desfilaban por el camino real lentos, fatigados, dispersos, (...). (FS, 19)
- b. La vieja y la zagala, al encontrarse delante del atrio, se santiguaron devotas y temerosas. (FS, 45)
- c. Volvieron al convento airados y despechados. (LCC, 59)

Los tres ejemplos de (19) reproducen los tres desarrollos más corrientes de este rasgo de estilo. En (19a) los adjetivos predicativos forman una serie, en la que cada adjetivo da una nota calificativa distinta; y, en este ejemplo aparece una construcción, ya señalada en el apartado dedicado a la acumulación de epítetos en el Sintagma Nominal, que consiste en que sean asonantes primero y último, quedando en medio otro adjetivo.

En (19b) se produce asonancia entre los predicativos, para unir dos adjetivos pertenecientes a campos semánticos distintos: devotas ('actitud religiosa') y temerosas ('miedo'). Y, por último, en (19c) aparece el recurso que fue tan duramente criticado por J. Casares, la similicadencia entre adjetivos. Un recurso que, como es habitual en casi todo los casos, se documenta prioritariamente en La Guerra Carlista. Una similicadencia formada por rimas pobres -en este caso por la terminación del participio de pasado - -ados- y sirve para recalcar el significado de los adjetivos que, en este caso, son parasinónimos. La consonancia refuerza, por tanto, la coordinación de dos adjetivos predicativos cuyo significado es el de intensificar, matizar el uno al otro.

6. COMPLEMENTOS ADJETIVALES.

6. 1. Introdução.

Además de los Sintagmas Preposicionales seleccionados por los adjetivos¹ y que, como hemos señalado, tienen una doble función -marcar un ritmo determinado y completar el significado de las series adjetivales a las que complementa-, en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, aparecen junto a los adjetivos, por lo general, pospuestos, dos clases de complementos, principalmente: oraciones de relativo y comparaciones², que completan el significado de los adjetivos y sirven, en varios casos, para crear una cláusula rítmica que contrasta con la formada por los adjetivos.

6. 2. Adjetivo + O de relativo.

En la prosa de Eça de Queiroz se pueden documentar ejemplos como los siguientes:

1. a. (...) as coisas finas e tremendas com que eo
o devia ter emudecido (...) (A
Correspondência de Fradique Mendes, 37)
- b. Nunca Maria Monforte aparecera mais bela:
tinha uma dessas toilettes excessivas e
teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer
às Senhoras que ela se vestia "como una
cômica. (Os Maias, I, 34)
- c. (...) um moço loiro, lento, lânguido, que se
curvava em silêncio diante dela. (Os Maias,
I, 418)
- d. Sentia um frio regelado, que lhe regelava os
ombros como se levasse sôbre êles um saco
cheio de gelo. (Contos, 270)

En los que, el juego entre el adjetivo que destaca

alguna cualidad subjetiva, unido a otro epíteto que señala una característica objetiva, se repite cuando aparece una serie adjetival e, inmediatamente después, una oración de relativo. En (1a), (1b) y (1c) los adjetivos indican características subjetivas, mientras que lo que se destaca del sustantivo está expresado por la subordinada adjetiva. En (1d), se encuentra el empleo de un recurso que E. Guerra da Cal considera como característico de la prosa de Eça de Queiroz, la repetición³, que le permite crear una frase trimembre. Oración que tiene como remate un adjetivo, una oración de relativo y una comparación. Este ejemplo consiste esencialmente en practicar la homofonía resultante de agrupar en la frase, relativamente cercanas, palabras con la misma base léxica pero diferente categoría gramatical (regelado, adjetivo y regelava, verbo). Con este procedimiento, consistente en que al relativo le siga una comparación, Eça de Queiroz duplica los elementos en el comparandum y en el comparatum. Además, es destacable la estructura silábica presente en (1d):

1. d'. sentia um frio regelado (7)
 que lhe regelava os ombros (8)
 como se levasse sôbre êles um saccocheio de
 gêlo (15)

Con lo que se puede notar la perfecta simetría entre ambos términos de la comparación.

En la prosa de Valle-Inclán se produce con bastante frecuencia la presencia de una serie adjetival, si bien no se cumple, por exagerada, la ley que enunció J. Casares, según la cual cuando las series adjetivales no ocupan la posición final en la frase es 'que preceden a una comparación o a una subordinada adjetiva⁴. Así, en primer lugar, tenemos muchos ejemplos en que lo anotado en (1a-c) se cumple. Es decir, que los adjetivos expresan cualidades subjetivas del sustantivo, mientras que la relativa implica una vuelta a lo objetivo. Con todo, este rasgo no se cumple mecánicamente, puesto que también puede aparecer, en los adjetivos, el juego de señalar lo objetivo y lo subjetivo, ya comentado al tratar de la acumulación de adjetivos en torno

al SN en la prosa de Valle-Inclán (cfr. supra), y es el último adjetivo de la serie, el que precede a la subordinada adjetiva, el que destaca siempre algún aspecto subjetivo. Así, entre otros, aparecen ejemplos como:

2. a. (...) nadie adivinaría las torturas a que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera que cada mañana y cada noche, tenía que inventar un nuevo arbitrio para poder bandearse. (F, 55)
- b. (...) un muchachote tosco y encogido, que acababa de ordenarse de misa, (...) (F, 58)
- c. [Ramiro Mendoza] (...) atusábase el bigote, sonriendo, con aquella sonrisa fatua y cortés, que jamás se le caía de los labios. (F, 89)
- d. Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores. Era una esperanza indecisa y nostálgica que llenaba mi vida con un aroma de fe. (SO, 7)
- e. Una de esas vidas silenciosas y resignadas que miran pasar los días con una sonrisa triste, y lloran de noche en la oscuridad. (SO, 22)
- f. Mis recuerdos, glorias del alma perdida, son como una música lívida y ardiente, triste y cruel, a cuyo extrañío son danza el fantasma lloroso de mis amores. (SO, 83-84)
- g. Hablaba con ese tono autoritario y enternecido, que yo había escuchado tantas veces a las viejas abuelas mayorazgas. (SI, 136)
- h. (...), en el fondo de mi alma aquel rostro pálido temblaba con el encanto misterioso y poético que tiembla en el fondo de un lago el rostro de la luna. (SP, 36)
- i. (...) tal vez anudados un día por aquellas manos místicas y ardientes que sólo hicieron el bien sobre la tierra. (SP, 73)
- j. Una farándula exótica y pintoresca que con su algarabía causaba vértigo y mareo. (SE, 95)

Un caso especial de esta construcción consiste en que

el primer adjetivo de la serie indique color y el último de la serie destaca una cualidad subjetiva e, inmediatamente después, aparece la oración de relativo:

3. a. Buscó la bota en el fondo de las alforjas, y me sirvió aquel vino rojo y alegre que daban las viñas de Palacio (...) (SO, 10)
- b. Sacó los pies fuera de la cama, los pies blancos, infantiles, casi frágiles, donde las venas azules trazaban ideales caminos a los besos. (SO, 17)
- c. Y casi se arrancó la túnica blanca y monacal con que solía visitarme en tales horas. (SO, 78)
- d. Es una figura de ensueño pálida y suspirante, que flota en lo pasado y esparce sobre todos mis recuerdos juveniles el perfume ideal (...) de los primeros amores. (SE, 101)
- e. Por delante de la puerta cruzó la sombra de un zagalón negruzco y polvoriento, que caminaba apoyado en una vara verde con flores de retama en la punta: (...) (LCM, 98)

También es frecuente en la prosa de Valle-Inclán que dentro de la suboración relativa aparezca una comparación. Pero, al contrario del ejemplo de Eça de Queiroz -cfr. (1d)-, no se establece contraste paralelístico alguno, porque la comparación está desarrollada a partir del verbo parecer. Con lo cual, la comparación es inmediatamente posterior al pronombre relativo:

4. a. La respuesta del príncipe fue esa mirada teatral, intensa, sin parpadeos, que parece de rito en toda amorosa lid. (Ep, 191)
- b. Las dos sonreían con una sonrisa pueril y meliflua que parecía extenderse en la sombra mística de las mantillas (...) (SI, 165)
- c. Tenía la boca de estatua y las mejillas penitentes, descarnadas y altivas, que huérfanas de besos y de caricias. (SI, 173)
- d. Y me alargó su mano carnosa y blanca, que parecía reclamar la pastoral amatista. (SP, 33)

- e. [Don Amancio](...). Era un viejo enteco, amomado, doctoral, que parecía haber salido del sarcófago para venir aquella noche al Café de Platerías. (LCM, 225)

En los casos de (4) los adjetivos forman un grupo más heterogéneo que en (2) y en (3), puesto que, si bien pueden seguir el orden, ya esbozado, de que al menos el último de los adjetivos indique una característica subjetiva y la oración de relativo destaque otra objetiva -(4a), (4b), (4e)-, también puede ocurrir lo contrario -(4c), (4d)-. El único ejemplo de los citados en el que se percibe una cierta construcción paralelista es (4d), en donde, a partir de una comparación base -las mejillas como flores marchitas-, se establece, por medio de una aposición bímembre reiterativa, esta estructura que estamos comentando. Así pues, tenemos dentro de la aposición una serie de tres adjetivos en la que sólo el primero señala una característica subjetiva, y los otros dos marcan rasgos objetivos del sustantivo (aunque conviene notar el sentido traslaticio del último, de altivas), y, en la oración de relativo, se desarrolla el comparatum, correlato del de la primera comparación.

6. 3. Adjetivo + Comparación.⁵

Como ya señaló J. Casares, este es un fenómeno muy frecuente en la prosa de Valle-Inclán, sobre todo en posición final absoluta. Así, el mencionado crítico llega a considerar que cuando el período no lo cierra una serie adjetival, es que esta precede a una comparación, y achaca tal procedimiento a la influencia de G. D'Annunzio.

Sin embargo, y sin que esto sea minimizar la influencia de la obra de D'Annunzio en la de Valle-Inclán, este tipo de construcción está presente asimismo en la prosa de Eça de Queiroz, en la que es frecuente encontrar grupos adjetivales de dos o tres epítetos que seleccionan una comparación. Y, así,

encontramos ejemplos como los siguientes:

5. a. Cohen, um homem biaxo, apurado, de olhos bonitos, e suíças tão pretas e luzidias que pareciam ensopadas em verniz, sorria, (...) (Os Maias, I, 216)

b. (...) um rapaz baixote, gordo, frisado como un noivo de provincia (...) (Os Maias, I, 210)

c. (...) mas quando pensava en ti via-te delicada como tôdas as flores, voluptuosa como tôdas as flores, luminosa como tôdas as estrelas. (Prosas Bárbaras, 3)

d. Imóvel, à beira do seu eirado, considerava as formas e as semelhanças das rochas umas escarpadas, lisas como muros de cidadelas, outras agudas, avançando na sombra crepuscular, como proas de galeras encalhadas, outras redondas, en montão, dum alvor fúnebre, como crâneos que restassem duma antiga, esquecida matança. (Últimas prosas, 215)

En (5a) y (5b) encontramos ejemplos en los que una serie adjetival pospuesta, con claro valor descriptivo y que alude a aspectos objetivos del sustantivo al que califican, seleccionan una comparación -con parecer en (5a) y con como en (5b)-. Comparación que completa el significado de las series adjetivales, aportando un nuevo matiz, también objetivo. En (5c) y (5d) nos encontramos con construcciones en las que destaca el sabio empleo del paralelismo, con una gran utilización de la fórmula ternaria como marco rítmico para la expresión figurada.

Así, en (4c), tenemos la siguiente estructura de acusado geometrismo silábico:

5. c'. delicada como tôdas as flores, (11)
voluptuosa como tôdas as pombas, (12)
luminosa como tôdas as estrelas. (12)

Algo parecido ocurre en (5d), en donde también se aprecia un interesante paralelismo, pero un paralelismo que aumenta sus miembros según avanza la frase, puesto que el primer adjetivo con comparación tiene la siguiente estructura: A + como

+ N de N; el segundo -si obviamos la suboración de gerundio interpuesta-: A + como + N de N + A; y el tercero: A + N + O de relativo [---- de A y A + N].

En la prosa de Valle-Inclán, tal como señaló J. Casares, es muy abundante la presencia de adjetivos, por lo general dos o tres, que seleccionan comparaciones⁶. Este recurso está empleado con profusión desde F hasta LCM, independientemente de la función que desempeñen los adjetivos. Aunque, lo corriente es que estén pospuestos y que esta construcción ocupe la posición final de la frase. Es decir, que ya sean adjetivos pospuestos respecto de un sustantivo al que califican, ya sean predicativos, o ya sean incidentales, suelen introducir comparaciones. Entre los muchos casos que hemos documentado, podemos entresacar:

6. a. (...), lo que no impedía que fuese altivo y cruel como un árabe noble. (F, 155)
- b. (...), extendiendo las manos que eran pálidas, nobles y descarnadas como las manos de un rey asceta. (SO, 49)
- c. (...) su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes. (SP, 22)
- d. El camino es húmedo, tortuoso y rústico como viejo camino de sementeras y vendimias. (FS, 52)
- e. El estudiante besó, con un beso largo, sensual y alegre, como prenda de amorosa juventud. (F, 58)
- f. Por sus mejillas resbalaban las lágrimas redondas, claras y serenas, como cristales de una joya rota. (SO, 66)
- g. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor ardiente y trémulo como una llama mística. (SP, 39)
- h. Y me clavó los ojos tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas. (SP, 87)
- i. Aquella mujer tiene en la historia de mi vida un recuerdo galante, cruel y glorioso como lo tienen en la historia de los pueblos

Thais la de Grecia, y Ninon la de Francia, esas dos cortesanas menos bellas que su destino. (SE, 93)

- j. Pasaba por el camino entre dos lomas redondas e iguales, como los senos de una gigante, (...) (FS, 77)
- k. Otros se encaraman para secarle al sol, que los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos, como figuras de un friso del Parthenón. (SE, 97)
- l. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos, fragantes como las cerezas de nuestro huerto!, (...) (SE, 114)
- m. ¡Aquellas campanas que se despertaban con el sol, piadosas, madrugadoras, sencillas como dos abadesas centenarias! (FS, 65)
- n. Marco Aurelio sentía la humillación de su vivir, arremansado en la falda materna, absurdo, inconsciente como las actitudes de esos muñecos olvidados tras de los juegos: (TB, 167)
- ñ. Don Celestino le tendió la mano, condolido, piadoso, tal como su lienzo en el Vía-Crucis la María Verónica: (TB, 199)
- o. Esparciendo vahos de ginebra, asomó en la puerta el cochero, grande, obeso, encendido como un Rey de Portugal. (LCM, 96)

(6a-d) son ejemplos de series adjetivales predicativas, (6e-j) adjetivos pospuestos al sustantivo al que califican, y (6k-o) de adjetivos en posición incidental, lo cual quiere decir que este rasgo consistente en que los adjetivos seleccionan una comparación se produce en todas las posibilidades en que aparecen los adjetivos pospuestos. Sin embargo, se pueden hacer algunas distinciones dentro de los ejemplos de (6).

En primer lugar, cabe destacar aquellos casos en que la relación entre epítetos y comparación está expresada por medio de alguna alusión cultural o que aluda a algún tipo de "conocimiento del mundo". Esto ocurre en (6a), (6b), (6c), (6i), (6k), (6ñ). Casos en los que los adjetivos destacan alguna

cualidad que, por el empleo de la comparación está identificada y resaltada con alguna evocación de tipo cultural. Un caso especial dentro de esta categoría es el de (6j), en donde el culturalismo está empleado de una manera más sutil, pues toda esa construcción evoca el último terceto de La Géante de Ch. Baudelaire⁷.

Otro procedimiento se desarrolla cuando los adjetivos señalan cualidades, de manera descriptiva, y la comparación los identifica con algún tipo de realidad, como sucede en (6d), (6e), (6f), (6h), (6l) y (6m). Y, por último, también puede suceder que los adjetivos expresen cualidades subjetivas y la identificación realce esa subjetividad: (6g) y (6n).

También se documenta con amplitud en la prosa de Valle-Inclán el que un(os) adjetivo(s) seleccione(n) comparación y dentro de la frase aparezcan diversos paralelismos con la estructura adjetivo(s) + comparación. Entre otros, conviene destacar:

7. a. Parecíale que aquellos plieguecillos perfumados como el cuerpo de una mujer galante, mancharían la pureza de la achacosa viejecita, cual si fuese una virgen de quince años. (F, 67)
- b. (...) aquellas palabras ásperas, firmes, llenas de aristas como las armas de la edad de piedra, me causaban impresión indefinible. (...) Eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz. (SI, 89)
- c. María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal (...) (SI, 117)
- d. Los ojos de la Niña Chole habían removido en mi alma tan lejanas memorias, tenues como fantasmas, blancas como bañadas por luz de luna. (SE, 101)
- e. El alma de la pastora sumergíase en la fuente de la gracia, tibia como la leche de las ovejas, dulce como la miel de las colmenas, fragante como el heno de los

establos. (FS, 48)

- f. Los ojos de Cara de Plata, verdes como dos esmeraldas, tenían una violencia cristalina y alegre, parecían los ojos de un tigre joven. (LCC, 49)
- g. El cielo tenía una luz verde, como algunos cielos del Veronés. La Luna, como en todas partes, un halo de versos italianos, ingleses y franceses. (TB, 205)

Así, por ejemplo, en (7e) tenemos un caso de un isosilabismo geométrico y un paralelismo gramatical perfecto en la estructura Adjetivo + como + SN + SN. Cada adjetivo destaca una cualidad sensitiva determinada, de forma gradual -calor, sabor, olor-, y a cada adjetivo le corresponde una comparación, que realza esa sensación destacada, y, además, cada uno de los miembros que componen esta estructura tiene el mismo número de sílabas (=12).

Por último, en la prosa de Valle-Inclán también aparecen múltiples ejemplos de adjetivos que seleccionan comparación y esta completa su significado por medio de una oración de relativo. Es decir, se trata del caso recíproco de lo observado en (4):

- 8. a. Yo entonces veía en el cielo ya oscuro, la faz de la luna, pálida y sobrenatural, como una diosa que tiene su altar en los bosques y en los lagos (...) (SO, 75-76)
- b. Yo al verla sentía penetrada el alma de una suave ternura, ingenua como amor de abuelo que quiere dar calor a sus viejos días consolando las penas de una niña oyendo sus cuentos. (SI, 143)
- c. Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. (SP, 40)
- d. (...), besaba el polvo con besos apasionados y crepitantes, como esposa enamorada que besa al esposo. (FS, 25)
- e. La mengua de aquel bufón en desgracia tenía cierta solemnidad grotesca, como los entierros de mojiganga con que firma el

antruejo. (TB, 169)

- f. Tío Juanes sintió el alma enfriarse, serena y fuerte, como un mar que hubiese quedado convertido en roca de cristal, (...) (LCM, 143)

7. VALORES SEMANTICOS DE ALGUNAS SERIES ADJETIVALES.

7. 1. Introducción.

Hasta este momento hemos tratado de los valores poéticos de los adjetivos en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, teniendo en cuenta la función sintáctica que desarrollan dentro de la frase. Ahora vamos a observar el empleo de una serie de adjetivos que, por su ubicuidad y su frecuencia a lo largo de toda la obra de ambos autores, destacan con luz propia. Así pues, vamos a tratar, en primer lugar, de epítetos cuyo archilexema¹ es viejo; luego los adjetivos que pertenecen al campo de la religión, o, si se prefiere al de culto religioso, que, como han destacado bastantes críticos, caracterizan a la mujer amada y al erotismo en la prosa de las Sonatas²; en tercer lugar, cómo, en contraste con el anterior, se adjetiva al personaje del "gran señor", cuyo prototipo podría ser D. Juan Manuel de Montenegro o los obispos de SP con calificativos como noble, doctoral, severo, y otros por el estilo; en cuarto lugar, el estudio de adjetivos que aluden a distintos marcos culturales; posteriormente, el adjetivo vago, empleado para destacar las emociones de una manera inconcreta; y, por último, cómo ambos autores utilizan adjetivos para evitar los complementos nominales con de.

7. 2. 'Viejo' y sus variantes.

En la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, aunque en diferente grado, está presente la intención de alejar espacial y cronológicamente el relato, con lo que se pierde contacto con la realidad, se prestigia el relato y favorece la aparición de un lenguaje más artificioso. La manera más sencilla

de alcanzar este alejamiento consiste en calificar a cualquier adjetivo como viejo o antiguo. F. Lázaro Carreter³ apunta que este recurso está presente en toda la literatura finisecular y, especialmente, en Barbey d'Aurevilly y en D'Annunzio. Sin embargo, también es frecuente la aparición de velho para calificar a cualquier sustantivo en la prosa de Eça de Queiroz:

1. a. Os velhos carvalhos violentos o proféticos,
(...) (Prosas Bárbaras, 47)
- b. Muitos camarotes estavam desertos, em toda a tristeza do seu velho papel vermelho. (Os Maias, I, 82)
- c. Esse velho dandy (...) acabava justamente de ter um dos seus acessos de tosse, (...) (Os Maias, I, 151)
- d. E passada a crise, Portugal, livre da vlha dívida, da velha gente, dessa colecção grotesca de bestas (...) (Os Maias, I, 222)
- e. No fim de contras, menino, digam lá o que disserem não há senão o velho Hugo (...) (Os Maias, II, 176)
- f. (...) os velhíssimos tetos de rico carvalho sombrio (...) (A Cidade e as Serras, 191)

En la prosa de Eça de Queiroz, este adjetivo suele aparecer antepuesto al nombre al que califica y está empleado, en algunos casos ((1a), (1b)), para lograr diversos efectos fónicos: aliteración y similicadencia, respectivamente.

Este adjetivo se aplica a cualquier tipo de sustantivo y que, como sucede en (1d), también está empleado en uno de los recursos predilectos de Eça de Queiroz, la repetición de vocablos.

Estos son los casos que podríamos considerar como canónicos, pero también aparecen ejemplos en los que el adjetivo además de significar 'pasado', aporta otros contenidos:

2. (...) estas encanecidas e veneráveis invectivas. (A Cidade e as Serras, 118)

En donde ambos adjetivos destacan también que las invectivas no sólo son viejas, sino que también están pasadas de moda, son respetables, son de índole religiosa (recuérdese que venerable es un cargo religioso), etc.

Citar exhaustivamente todos los casos en que, en la prosa de Valle-Inclán, aparece viejo o alguno de sus hipónimos para calificar a cualquier sustantivo, obligaría, no ya a escribir párrafos enteros, sino casi a transcribir las Obras Completas de Don Ramón, tal es su ubicuidad. Sin embargo, pensamos que es interesante señalar que la presencia de estos adjetivos no se ciñe exclusivamente a sus primeras obras, sino que en TB y en LCM, aunque en menor cantidad, también están presentes. Así, tenemos casos en los que este adjetivo aparece calificando a personas:

2. a. Aquella tarde el sol de Otoño penetraba hasta el centro como la fatigada lanza de un héroe antiguo: (SO, 52)
- b. Y la niña corrió al encuentro de la vieja criada, (...) (SO, 59)
- c. (...) amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, (...) (SI, 150)
- d. Hablaban en este corro de una monja muy vieja y encamada(...) (SI, 156)
- e. (...) y allí al toque de las ánimas, le sirven la colación al viejo dandy. (LCC, 11)
- f. Cara de Plata preguntó a una mendiga centenaria, que se quedaba rezagada en el camino, (...) (LCC, 138)
- g. (...) moviendo las caperuzas con melindre de niñas viejas. (LCM, 92)

A objetos más o menos suntuosos:

3. a. (...), verdosos, como antiguos bronces, (...) (F, 112)
- b. Un antiguo reloj de sobremesa dio las diez. (F, 160)
- c. (...), y temblaban las arcaicas consolas,

(...) (F, 164)

- d. (...) el tinto de la Fontela, guardado en una vieja cuba que acordaba el tiempo de los franceses. (SO, 49)
- e. (...) penetré bajo la secular avenida. (SO, 57)
- f. El noble prelado yacía sobre un lecho antiguo con dosel de seda. (SP, 22)
- g. (...) las coplas oscuras de los viejos nogales. (FS, 15)
- h. El Tío Blas de Juanes explicaba con su rezo conciso, que tenía tañido de metal antiguo: (LCM, 113)

O, incluso, sustantivos que indiquen algún tipo de sentimiento, o de expresión:

- 4. a. Los ojos de la Niña Chole había removido en mi alma tan lejanas memorias, (...) (SE, 101)
- b. Sor Simona murmuró con severa cortesía de señora antigua: (SI, 165)
- c. Me saludaron con esa unción un poco rancia de las señoras devotas: (SI, 165)
- d. Las preguntas que le dirigían eran de un candor milenario: (FS, 26)
- e. (...) las conchas de su esclavina tenían el resplandor piadoso de antiguas oraciones. (FS, 47)
- f. El viejo (...) proseguía con su vieja inventiva, (...) (FS, 64)
- g. Eran siempre las viejas historias de los tesoros ocultos en el monte, (...) (FS, 65)
- h. (...), se acordó de un indio a quien tenía obligado con antiguos favores. (TB, 65)

Y, por último, también es frecuente que la isotopía resultante de calificar a cualquier nombre como viejo esté remachada con la aparición de otro sustantivo que también está caracterizado como viejo. Por lo general, uno de los adjetivos

suele remitir a un pasado, de marcado carácter cultural:

5. a. Yo recordaba nebulosamente aquel antigo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador, (...) (SO, 31)
- b. (...) me distraje removiendo los leños con aquellas tenazas tradicionales de bronce antigo y prolija labor. (SO, 61)
- c. Las ovejas se juntaban en mitad del descampado como destinadas a un sacrificio en aquellas piedras célticas que doraban líquenes milenarios. (FS, 44)

7. 3. Adjetivos referidos a la religión.

Una de las características más destacadas en la prosa del Decadentismo europeo es la, a veces asfixiante, relación entre erotismo, religión y satanismo⁴. Y, también se ha resaltado el hecho de que este "satanismo" tiene una de sus formas de expresión más característica en el empleo de adjetivos que pertenecen al campo semántico 'religión', aunque mejor sería hablar de 'culto religioso'. Todos estos aspectos se han subrayado en diversos estudios sobre la prosa de las Sonatas⁵; sin embargo, casi nadie ha estudiado la presencia o no de este tipo de adjetivación en la prosa de Eça de Queiroz, considerando, además, que una de sus novelas más celebradas, A Relíquia, tiene como espacio de la acción principal Tierra Santa. Así, tenemos ejemplos como:

6. a. (...) queimava um pedaço da devota resina; (...) (A Relíquia, 35)
- b. (...) partimos para o devoto Jordão. (A Relíquia, 123)
- c. (...) um esguio Hohenzollern devoto (...) (O Conde de Abranhos, 168)
- d. (...) a santa, purificadora brancura (...) (Prosas Bárbaras, 5)
- e. (...) um santo, tumultuoso, inflamado delírio (...) (A Relíquia, 158)

En donde podemos apreciar cómo la utilización de devoto y santo para calificar cualquier objeto, por medio del recurso de trasponer cualidades que pertenecen, en rigor, al personaje que efectúa la acción a un objeto. El uso de este tipo de adjetivación, impropia, no califica al objeto por exceso, sino por defecto.

También en la prosa de Eça de Queiroz, aparecen, por hipálage, adjetivos que indican algún aspecto religioso para calificar a objetos, cuando, en realidad, son características del sujeto:

7. a. Propício tem (...) um leito de ferro filosófico e virginal. (Cartas de Fradique Mendes, 201)
- b. (...) avistei a ermíidinha virginal domíndo castamente sob os plátanos. (A Relíquia, 80)
- c. os velhos carvalhos, violentos o proféticos, (...) (Prosas Bárbaras, 47)
- d. (...) os carvalhos austeros e os cedros religiosos (...) (Prosas Bárbaras, 60)
- e. (...) enquanto o taciturno monarca conchimbava e bebia, até que saturado de emoção religiosa, saturado de cerveja preta, (...) (Os Maias, I, 158)

Así, conviene notar el empleo de la repetición paralelística en (7e), en donde se equipara un sentimiento - emoção religiosa- con un SN como cerveja preta, con evidente sentido humorístico.

En la prosa de Valle-Inclán, tenemos abundantes ejemplos de adjetivos similares a los citados en (6) y (7), en los que cualquier sustantivo puede aparecer calificado como santo o devoto:

8. a. Su cabeza de santo guerrero (...) (F, 137)
- b. (...) la rubia cabeza en divino escorzo (...) (F, 149)
- c. Concha tenía para mí todos los encantos de otro tiempo, purificados por una divina

palidez de enferma. (SO, 37-38)

- d. El efebo me habló en latín, y en sus labios el divino idioma evocaba el tiempo feliz en que otros efebos sus hermanos, eran ungidos y coronados de rosas por los emperadores. (SI, 150)
- e. (...) llorar una infidelidad que hubiera cantado el divino Petrarca. (SE, 96)
- f. Llena de santo respeto besó las cruces y medallas (...) (FS, 23)
- g. Historias (...), de santas apariciones. (FS, 63)

En estos ejemplos puede advertirse que cualquier sustantivo puede aparecer dignificado con adjetivos de este tipo, característica que no es sólo propia de Valle-Inclán, sino rasgo de estilo característico de todo el Modernismo hispánico. Sin embargo, aunque todos los críticos destacan este recurso en la prosa de las Sonatas, es en FS donde se documenta con mayor profusión, debido al ambiente entre religioso y supersticioso en el que se desarrolla la trama⁶.

Cada sustantivo tiene, por lo general, su adjetivo religioso correspondiente: cristiana humildad, piadoso recogimiento (16), cristianos sentimientos (16), mística alegría (25), religiosa emoción (39), místico cristal de la fuente (45), [una copa de un árbol] extendíase patriarcal y clemente (45), una llama de mística lumbre, ... En casi todos estos ejemplos este tipo de adjetivo está antepuesto al sustantivo, con lo que el contenido religioso se destaca con mayor claridad.

Sin embargo, el recurso más citado, el que entronca con la literatura europea contemporánea de Valle-Inclán, es el de unir religión y erotismo por medio de adjetivos que aludan al culto religioso:

- 9. a. Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas. (SO, 17)

- b. La llama al surgir y levantarse, ponía la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, (...) (SO, 19)
- c. (...) escondí el místico manojó entre las almohadas de Concha, (...) (SO, 26)
- d. (...) aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos. (SO, 47)
- e. ¡Eran los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles, en el locutorio de los conventos! (SI, 116)
- f. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor ardiente y trémulo como una llama mística. (SP, 39)
- g. Yo (...) no encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco. (SP, 71)

Cualquier parte del cuerpo de la amada, cualquier característica, o cualquier acto de Bradomín con ella será místico, eucarístico?, religioso, y otros por el estilo; baste recordar que Bradomín se define en la p. 61 de SP como un místico galante.

(9a) y (9f) podrían ser ejemplos paradigmáticos de esta idea: en (9a) el cuidado aparece calificado con los epítetos religioso y amante, coordinados, y en (9f) el amor de Bradomín se compara como una llama mística.

Por último, existe otro uso de los adjetivos de ámbito religioso, similar a los ejemplos citados de Eça de Queiroz en (7), y bastante más duradero en la prosa de D. Ramón, que consiste en que el adjetivo se utilice para evitar un complemento con de y, en algunos casos, esté empleado metonímicamente para señalar en un objeto características que pertenecen a su dueño:

- 10. a. Concha estaba en la puerta y se recogía la cola de su ropón monacal. (SO, 66)
- b. ¡Oh, regalada holgura, eclesiástica opulencia, jocunda glotonería, siempre añorada, del Real e Imperial Monasterio de

Sobrado! (SI, 102)

- c. Una voz llena de fe religiosa, murmuró: (SI, 119)
- d. Un viejo (...), dijo lleno de evangélica paz: (SI, 120)
- e. Para aquel varón, lleno de evangélicas virtudes y de ciencia teológica, llevaba yo el capelo cardenalicio: (SP, 20)
- f. (...) cuanto manaba en sus labios parecía lleno de ciencia teológica y de unción cristiana: (SP, 37)
- g. (...), y los bueyes graves, pontificales, lucían en las testas verdes ramos para alejar los tábanos. (LCC, 106-107)
- h. El Auditor (...), propuso, con su docta prosodia de latín eclesiástico: (LCM, 198)

7. 4. Adjetivación calificadora del "gran señor".

Si la mujer aparece caracterizada con adjetivos como los que hemos visto anteriormente, el "gran señor", cuyos representantes más destacados podrían ser don Juan Manuel de Montenegro⁸, y los frailes y religiosos de las Sonatas y LCC, están caracterizados, especialmente sus gestos, con adjetivos como grave, doctoral y otros, que marcan su sabiduría y su virilidad. Estos epítetos aparecen, sobre todo, para introducir el discurso directo de estos personajes, con lo que, por tanto, califican a sustantivos como gesto, voz, sonrisa, con el propósito de alejar -cuando no evitar- lo más posible al verbum dicendi⁹:

- 11. a. (...) irguiéndose ante mí exclamó con su engolada voz de gran señor: (SO, 48)
- b. Don Juan Manuel extendió un brazo, deteniéndome con soberano gesto: (SO, 49)
- c. El Rey miró a su séquito, y murmuró con severa majestad: (SI, 123)

- d. Su voz levantóse grave como un responso:
(SI, 161)
- e. El Señor Arcipreste la interroga [a Ádega]
con indulgente gravedad: (FS, 69)
- f. Uno de los canónigos dijo con grave
dignidad: (LCC, 12)
- g. En los labios del canónigo se acentuaba la
sonrisa doctoral: (LCM, 111)

Este procedimiento alcanza su máximo desarrollo en la trilogía de La guerra carlista, pero no desaparece en la prosa de Valle-Inclán, sino que se reduce su presencia, aunque aumenta su capacidad expresiva en ejemplos como:

- 12. a. El Tirano se recogió con un gesto austero:
(TB, 79)
- b. Tirano Banderas, con cuáquera medida, hacía
la farsa del acogimiento: (TB, 216)
- c. La momia miró al gachupín con avinagrado
sarcasmo: (TB, 220)

En (12b) el empleo de cuáquera está connotado por las características que definen a esa secta religiosa y, por lo tanto, no sólo aporta el contenido señalado en los ejemplos de (11), sino también informa al lector de una característica de Santos Banderas.

7. 5. Adjetivos que aluden a aspectos culturales.

Se ha resaltado en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán el intento de "culturizar" el discurso de diversas maneras; una de ellas consiste en la utilización del epíteto para aludir a lugares exóticos, personajes o períodos artísticos y literarios, etc. Así, en la prosa de Eça de Queiroz aparece con gran frecuencia léxico referente a la cultura clásica, a la Biblia -ni que decir tiene que, especialmente, en A Relíquia-, al exotismo oriental: en resumidas cuentas, a

cualquier aspecto de la cultura de su época. Para E. Guerra da Cal¹⁰ la utilización de estas palabras le sirve a Eça de Queiroz para lograr diversos efectos: enumeraciones, alejar el discurso en el tiempo y en el espacio, o, simplemente, utilizar la sonoridad que estas palabras tienen. Lo frecuente es que vayan coordinados con otro adjetivo:

13. a. (...) lívidas castidades góticas. (Cartas Inéditas de Fradique Mendes, 66)
- b. (...) os longos bandós pre-rafaelitas e negros de Madame Verghane (...) (A Cidade e as Serras, 51)
- c. Sintra era então um ninho de amores, e sob as suas românticas ramagens as fidalgas abandonavam-se aos braços dos poetas. (Os Maias, I, 238)

En (13a) y (13b) tenemos un primer adjetivo que representa notas físicas que modifican una actitud moral (castidades) o una parte del cuerpo (bandós). Los adjetivos culturalizadores evocan la Edad Media, a través de un determinado estilo artístico en (13a). En (13b), el adjetivo pre-rafaelitas tiene la misión de describir, por medio de la alusión a un movimiento artístico, a una mujer con un único adjetivo.

En la prosa de Valle-Inclán, especialmente en sus primeras obras, es constante la presencia de este tipo de adjetivación para dar mayor suntuosidad y dar mayor capacidad de evocación al relato¹¹; recurso, por otra parte, común a la literatura europea de fin de siglo, y al Modernismo hispánico en particular. De tal manera que encontramos, con frecuentísima ubicuidad, ejemplos como:

14. a. El campo tenía una emoción latina de yuntas, de vendimias y de labranzas. (SO, 31)
- b. Y nos besamos con el beso romántico de aquellos tiempos. (SO, 53)
- c. (...) sus grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial. (SI, 142)
- d. Su amor de mujer se trasmutaba en un amor

- franciscano, exaltado y místico. (SI, 166)
- e. Con romántica tristeza evocaba la historia de mis amores, (...) (SI, 168)
- f. Quería olvidar unos amores desgraciados y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación. (SE, 93)
- g. El negro cabello caíale suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno. (SE, 99)

En muchas ocasiones, estos adjetivos sirven para alejar cronológicamente el relato: serían, por tanto, variantes de la utilización de viejo o antiguo para calificar cualquier sustantivo. Esto ocurre, por ejemplo, en (14a) y (14b).

También, este tipo de epítetos pueden ser variantes del empleo de adjetivos relacionados con la religión para calificar a la amada - (14c)- o al amor - (14d)-. En este último caso, los dos adjetivos que siguen a franciscano pueden considerarse que están en la misma jerarquía que este; aunque es posible considerarlos como una definición, una explicación de amor franciscano.

En último lugar está la aparición de romántico (a) para calificar cualquier sustantivo. Pensamos que este uso se debe, sobre todo, a que de esta forma, se alude a una época literaria venerada por los modernistas (recuérdese la admiración que Valle-Inclán tuvo siempre por Espronceda).

Sin embargo, este uso de los adjetivos de connotaciones culturalistas no sólo aparece en las Sonatas, sino que también es rasgo propio de toda la obra de Valle-Inclán, y, así, por ejemplo, encontramos en TB que casi todos los gestos o actitudes del Tirano están calificadas con el adjetivo cuáquero.

Otro uso de estos adjetivos consiste en que estén empleados para designar lugares, especialmente si los sustantivos son objetos, con lo que se pretende dar prestigio, e, incluso, destacar el valor y la suntuosidad de dichos objetos:

15. a. (...): Sacó una gran servilleta adamascada y la extendió sobre la piedra del hogar. (SO, 10)
- b. Las babuchas turcas cayeron de sus pies, (...) (SO, 25)
- c. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, (...) (SO, 32)
- d. (...) una rica armadura cincelada por milanés orfebre, (...) (SI, 89)
- e. Eran antiguos lienzos de la escuela florentina, (...) (SP, 30)

Cualquier objeto, al estar calificado por un adjetivo derivado por un nombre de lugar, aparece connotado como lujoso, bien labrado, exótico, etc. Este procedimiento también aparece en las últimas obras de Valle-Inclán para indicar características de alguna actitud de algún personaje:

16. a. Sonrió el gachupín con hieles judaicas: (TB, 119)
- b. Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado. (TB, 156)
- c. Don Roque era profundamente religioso, con una religión forjada de intuiciones místicas y máximas indostánicas: (TB, 173)

En estos casos, los adjetivos, al calificar la actitud de algún personaje, seleccionan las características culturalmente asignadas a los pueblos a los que se alude.

Un último caso se produce cuando este adjetivo remite a un autor o movimiento artístico determinado:

17. a. Y Augusta (...) volvió a leer la dedicatoria, un tanto dorevillesca [sic], que el príncipe Attilio Bonaparte acababa de escribir (...) (Ep, 175)
- b. Era una réplica calderoniana. (SO, 30)
- c. (...) todas las viejas que fueron damiselas en las tertulias moratinianas. (SI, 171)

- d. Por no ver aquella taifa luterana, apenas asomaba sobre cubierta. (SE, 96)
- e. El repintado palatino filosofó con epicúreo cacareo: (LCM, 35)
- f. El Marqués de Bradomín, a mitad de la cuesta, muy velazqueño con atavíos de cazador oía los cuentos de la molinera, (...) (LCM, 123)

En todos estos ejemplos, y en los anteriores, la utilización de un adjetivo de este tipo, con las connotaciones culturales que pueda tener en cada caso, sirve para evitar largas y prolijas descripciones detallistas; en una palabra, sirve para evitar esas "lañas lógicas" que tanto irritaban a Unamuno.

7. 6. 'Vago'.

El empleo de este adjetivo en la prosa de Eça de Queiroz tiene la característica de dar al objeto al que califica una nota de indecisión, de indeterminación. Es tal su frecuencia que E. Guerra da Cal no duda en considerarle "una de las palabras favoritas del novelista portugués y probablemente el adjetivo más frecuente de su prosa¹²". El propósito de estos epítetos es el de evocar las cosas de una manera borrosa, difuminada. La tendencia de Eça a poetizar su prosa le hizo emplear esta palabra con entusiasmo, aplicándola a cualquier sustantivo, para tratar de crear alrededor de las cosas un atmósfera de indeterminación, de irrealidad:

- 18. a. (...) uns sons de piano, dolente e vago. (Os Maias, I, 277)
- b. (...) as suas ambições flutuavam intensas e vagas. (Os Maias, I, 126)
- c. (...) abria um olho vago. (Os Maias, I, 166)
- d. Oar tinha uma vaga côr de aço. (Os Maias, II, 516)
- e. (...) uma desconsolação vaga. (A Capital,

36)

- f. (...) um vago rosnar modorrento. (O Primo Basilio, 513)

Por los ejemplos de (18) se puede comprobar que vago se aplica indistintamente a objetos, olores, sonidos, colores, sentimientos, etc., sin retroceder ante la asociación con susstantivos que, por su misma naturaleza se resisten a esta adjetivación. Así ocurre en (18b), (18c) o (18e).

También es frecuente -(18a), (18b), (18c), (18e)- que este adjetivo ocupe posición final absoluta, con lo que se destaca en mayor medida dentro de la frase.

En la prosa de Valle-Inclán, especialmente en las Sonatas, también se documenta con gran frecuencia el adjetivo vago con el mismo sentido de indeterminación:

19. a. En la vaga oscuridad de la alcoba, (...) (F, 74)
- b. (...) lo mismo las impiedades que las galanterías del emigrado inspiraban vago terror. (F, 159)
- c. Dormí poco, y en aquel estado de vaga y angustiosa conciencia, (...) (SO, 68)
- d. Yo hice un vago gesto, y saqué de la limosnera una onza de oro: (SI, 103)
- e. Salí con el vago temor de haberla visto huir toda la noche. (SI, 111)
- f. (...), sentí que una nube de vaga tristeza me cubría el alma. (SP, 24)
- g. Yo a todo asentía con un vago gesto, (...) (SP, 43)
- h. Yo (...) sentía como una vaga efusión de lágrimas. (SP, 79)

Sin embargo, en estos ejemplos, y en otros que se pueden encontrar en la prosa de Valle, existen diferencias, respecto a los de (18). Así, vago no califica, como ocurría en

la prosa de Eça de Queiroz, a cualquier sustantivo, sino, principalmente, a los que indican estados de conciencia - (19b), (19c), (19e), (19f), (19h)-, o algún tipo de movimiento - (19d), (19g)-, aunque también puede calificar a un sustantivo que indique cualidad - (19a)-, o, en algunos pocos casos, olor y a sonrisa¹³ (cfr. infra los ejemplos de (20)). Además, este adjetivo nunca ocupa posición final absoluta, sinoque, por el contrario, aparece, por lo general, antepuesto al sustantivo al que califica.

Otro aspecto interesante es que, en la prosa de las Sonatas, vago suele aparecer antepuesto al sustantivo y el adjetivo pospuesto termina an -al, traducible por (propio) de + N, y dicho adjetivo pospuesto ocupa, por lo común, la posición final absoluta. Con lo que, además de la indeterminación que expresa el adjetivo vago, se crea una cláusula rítmica muy marcada. Dado que la frase acaba con un adjetivo de acentuación aguda, y, por lo tanto, de un modo más bien abrupto, es esperable que la atención del lector se fije de una manera particular en este Sintagma Nominal. Así, tenemos ejemplos como:

20. a. Yo interrumpo con una vaga sonrisa sentimental: (SI, 174)

b. En aquel instante, no sé decir qué vago aroma primaveral traía a mi alma el recuerdo de las cinco hijas de la Princesa. (SP, 29)

c. (...) sin dejar caer de los labios la sonrisa, una vaga sonrisa doctoral. (SP, 30)

d. (...) ansia vaga de amor ideal y poético. (SE, 109)

7. 7. Adjetivo por complementos con 'de'.

Otro recurso que aparece con frecuencia en la prosa de ambos autores es que uno de los adjetivos que califican a un nombre exprese algún concepto de relación, que en la lengua estándar se expresaría a través de un Sintagma Preposicional

introducido por la preposición de. Este uso, que, ciertamente, no es novedoso en la literatura española (basta recordar, por ejemplo, la "libranza pollinesca" en El Quijote o la "batalla nabal" en El Buscón), se convierte en rasgo de estilo habitual en Eça y en Valle-Inclán. Y, al mismo tiempo, obtienen con este procedimiento una mayor concentración expresiva que les permite evitar rodeos perifrásticos, además de servir como complemento rítmico, dado que gran parte de estos adjetivos suelen ser agudos o esdrújulos, con lo que valdrían para crear los efectos rítmicos ya destacados, para destacar el contraste tanto por el significado como por el sonido.

El modelo habitual en Eça de Queiroz consiste en aplicar estos adjetivos a sustantivos que indican alguna parte del cuerpo, de tal manera que se le aplica al sustantivo una serie de notas abstractas que, en sentido estricto, no le corresponden. De este tipo de impropiedad se suele derivar un clima irónico, de inadecuación, puesto que los adjetivos resultan desproporcionados al objeto al que califican:

21. a. (...) o homen de barbas proféticas. (Os Maias, I, 398)
- b. (...) das cadeiras da frente surgiu a face ministerial do Gouvarinho. (Os Maias, II, 320)
- c. (...) o aro de oir o dos seus óculos burocráticos. (O Mistério da Estrada de Sintra, 98)
- d. (...) batendo na barriginha pedagógica palmadinhas acariciadoras (...) (Notas Contemporâneas, 81)

Los adjetivos rebasan con mucho el significado de la construcción de + N base, y hacen participar a esas partes del cuerpo de cualidades que no les corresponden, en sentido recto.

En la prosa de Valle-Inclán se documentan casos similares en los que una parte del cuerpo o un ademán está calificado por un adjetivo de este tipo. Pero, también, hay que poner este procedimiento de la adjetivación en relación con el

afán de alejar el relato del lector -reflejado en el uso de adjetivos como viejo- y con el recurso de calificar con connotaciones culturales a cualquier sustantivo. Este procedimiento se documenta en todas sus obras, si bien, según llegamos a sus últimas novelas, el matiz cómico aumenta:

22. a. (...), y las mejillas tristes, y la barba senatorial y augusta, (...) (SO, 22)
- b. ¡Ay, suspiro recordando que otras veces los halagaron manos principecas! (SO, 87)
- c. (...) quise besar las manos ducales de mi amiga, (...) (SI, 127)
- d. (...) sólo la onda primaveral de sus risas se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles. (SP, 33)
- e. (...) se oía el tumbar ciclópeo y opaco de un mar costeño muy lejano. (FS, 13)
- f. Entonces el peregrino, con ademán pontifical, le colgó un rosario al cuello: (FS, 23)
- g. (...) un ritmo solemne de globo terráqueo conmovía la báquica andorga. (TB, 133)

ejemplos en los que se nota que Valle-Inclán utiliza, con evidente acierto, este procedimiento característico en la prosa de Eça de Queiroz. Aunque no sólo lo aplica a partes del cuerpo, como ocurre en (22d) y (22e) -en el que aparece en el término figurado de una metáfora-, o en (2f) -donde se aplica a un gesto-. Además, debe tenerse en cuenta la ambigüedad presente en algunos de estos ejemplos ((22b) y (22c)), puesto que el epíteto puede indicar tanto manos de princesa, como manos de una persona que es como una princesa, y lo mismo se puede decir de las manos ducales de (2c).

En (2g) se pueden apreciar algunos rasgos interesantes de la caricaturización de los personajes en la prosa del último Valle-Inclán: a un sustantivo de marcado carácter familiar -y, tal vez, vulgar- como andorga se le califica con un epíteto -báquico-, que hace alusión a dos realidades: 1). Identificar al

personaje con la iconografía que, tradicionalmente, representa al dios latino Baco; o 2). Sugerir que este personaje es un gran bebedor, y que su vientre está así por sus excesos alcohólicos.

Pero Valle-Inclán emplea esta construcción, en especial en sus últimas obras para evitar complementos de materia con de, o para obviar comparaciones:

23. a. El gachupín simuló una inspiración repentina, con palmada en la frente panzona: (TB, 47)
- b. Nacho Veguillas también tenía el vino sentimental de boca babosa y ojos tiernos. (TB, 101)
- c. Gritó el gachupín con guiño perlático: (TB, 155)
- d. El Guardia intentó leerlo a la luz aceitosa del farol. (LCM, 86)
- e. La sombra de un jinete (...) se perfilaba en el clavo lunero. (LCM, 103)
- f. El Tío Juanes sacó del chaleco su pesado platero reloj: (...) (LCM, 162)

En los que, por el afán de concretar en un adjetivo que, además de indicar la materia, señale algunas características más, o por evitar la repetición de Sintagmas Preposicionales encabezados por de - (23e) - son frecuentes estos adjetivos, en el afán depurador de estilo del último Valle-Inclán.

SEGUNDA PARTE:
COMPARACION.

1. INTRODUCCION.

Aunque en casi todos los trabajos dedicados al estudio de la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz suele haber diversas referencias al empleo del símil como rasgo de estilo destacable y característico de su creación literaria, no son abundantes los estudios consagrados específicamente al estudio de la función de dicha figura en la obra de ambos autores¹.

Para tratar de este tropo, en este capítulo, distinguiremos entre comparación introducida por como, por como si, por otras partículas distintas a las anteriores, y, en último lugar, el símil introducido por un verbo (esto es, aquellos casos en que el término de comparación está seleccionado por parecer, semejar, o los diversos parasinónimos verbales que se documentan en la prosa de dichos autores).

Este criterio, que podríamos denominar "gramatical", se emplea, casi exclusivamente, como una forma de ordenar el corpus de textos manejado.

Dentro de cada epígrafe, seguiremos el siguiente esquema: 1) trataremos de aquellos casos en que la comparación sirve para resaltar diversas sensaciones y alusiones a lo subjetivo presentes en el texto; 2) los ejemplos en que la comparación aparece como un elemento que resalta diversas partes del cuerpo de un personaje del relato; 3) casos en que la comparación está empleada como un elemento personificador; 4) aquellos ejemplos en que el símil aporta algún tipo de alusión artístico-cultural; 5) casos en que la alusión contenida en la comparación es de carácter litúrgico-religioso; 6) diversas alusiones a un mundo de marcado carácter aristocrático y nobiliario; 7) aquellos ejemplos en que la comparación aparece en el texto para calificar la voz de un personaje o como elemento introductor de su discurso directo.

Por otra parte, también se deben tener en cuenta algunas consideraciones de índole terminológica. En primer lugar, consideraremos como sinónimos los conceptos comparación y símil, pese a que algunos autores los diferencian². Sin embargo, en los textos literarios tales fronteras propuestas por diversos tratadistas son muy difusas y tienden a confundirse.

Otra nota que debemos aclarar desde es el principio es que, al no existir en español una traducción asentada de los conceptos latinos comparatum y comparandum -que sí existe en francés (comparant y comparé)-, hemos optado por utilizar en el desarrollo de este apartado los términos término real y término de comparación, que no están exentos de polémica, sobre todo el primero de ellos.

Asimismo, en consonancia con los estudios semiótico-literarios actuales más conocidos y productivos³, definiremos la comparación como un tropo en el que se establece una relación analógica establecida entre dos términos desemejantes, que tienen, al menos un sema común, que crea la base para dicha analogía. O, lo que es lo mismo, para nuestro estudio, la comparación es una de las clases de acotador de los que se distinguen en G. Lakoff (1972)⁴.

Como conclusión a esta introducción queremos indicar que distinguimos -siguiendo a autores como M. Delabre o el Grupo M⁵-, dentro de la comparación introducida por como (si), aquellos casos en que el sema común que permite esta relación analógica está expreso en el término real por medio de un Sintagma Nominal o por un Sintagma Verbal; aunque no lleguemos a distinguir dos tipos de comparaciones diferenciables con claridad, como hace el primer autor citado.

2. COMPARACION INTRODUCIDA POR 'COMO'

2. 1. Comparación con 'como' referida a aspectos corporales.

Es notable, en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, la tendencia a hacer concretas determinadas sensaciones abstractas y, al revés, a idealizar sensaciones concretas. De tal manera que el símil se utiliza, en bastantes ocasiones, para este propósito. Si bien en la prosa de Eça de Queiroz este recurso se usa de modo sistemático a lo largo de toda su obra, en la prosa de Valle-Inclán su empleo destaca especialmente en sus primeras obras, atenuándose en las postreras.

En primer lugar, nos encontramos con ejemplos tomados de la prosa de Valle, en los que en el término de comparación aparece un Sintagma Nominal que designa un ente concreto (en estos primeros casos, un animal). El término real alude a alguna entidad abstracta referida, sobre todo, a algún aspecto subjetivo de un personaje. No hemos encontrado ejemplos en la obra de Eça que respondan a este procedimiento:

1. a. Las almas son como ruiseñores, todas quieren volar. Los ruiseñores cantan en los jardines, pero en los palacios del rey mueren poco a poco (...) (SO, 12)
- b. [El recuerdo] (...): Me araña el corazón como gato tísico de ojos lucientes. (SO, 83)
- c. -¿Supongo que el arrepentimiento tan poco [sic] habrá llegado cauteloso como la

serpiente? (SI, 92)

- d. Mi pensamiento voló como una alondra rompiendo las nieblas de la modorra donde persistía la conciencia de las cosas reales, angustiada, dolorida y confusa. (SI, 142)
- e. La paz familiar se levanta como una alondra del nido de su pecho, y revolotea por todo el Palacio, y canta sobre las puertas, a la entrada de las grandes salas. (SP, 47)
- f. Sobre el vasto recinto se cernía el silencio como un murciélago de maleficio, que sólo se anuncia por el aire frío de sus alas. (SP, 65)
- g. Ya no eran aquellos pensamientos, de orgullo y de conquista, que volaban como águilas con las garras abiertas. (SP, 68)
- h. Adega sintió que el miedo la cubría como un pájaro negro que extendiese sobre ellas las alas. (FS, 46)

En los ejemplos citados en (1), puede constatarse la existencia de una misma estructura, en la que este tipo de comparación concretizadora, que alude a un animal, forma parte. En el término real aparece una palabra con el significado de [+abstracto], y, dentro de dicho término se establece una metáfora, por lo general verbal -(1b), (1d), (1e), (1f), (1g) y (1h)-. Metáfora que, por su significado, permite la presencia de la comparación.

El procedimiento contrario, aparece ejemplificado en (1a), donde, a partir del establecimiento de la comparación - término real abstracto+ como + término de comparación animal-, se desarrolla una metáfora verbal (todas quieren volar), y el resto de la frase queda como un desarrollo explicativo tanto de la comparación como de la metáfora. El animal que aparece en el término de comparación, como elemento concretizador de una sensación abstracta, suele ser alguna clase de ave -(1a), (1d), (1e), (1g) y (1h)-, o, simplemente, algún animal volador -(1f)-. De tal forma que la isotopía¹ básica que impone este símil, establecida por el uso metafórico del verbo es la que consiste

en añadir a esa sensación el significado de 'volar'.

Otro procedimiento por medio del cual, tanto en la obra de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, el símil se utiliza para concretizar sensaciones abstractas, consiste en que, en el término de comparación, estos elementos concretos estén representados por alusiones de tipo paisajístico.

En primer lugar tenemos, en la prosa del escritor portugués ejemplos como los siguientes:

2. a. Assim chegámos junto de dois altos, frondosos cedros, tão cobertos de pombas brancas voando, que eram como duas grandes macieiras, na Primavera, que um vento estivesse destoucando das flores. (A Relíquia, 164)
- b. E a minha angústia toda era por Jesus ignorar esta desgraça, que, na violência de seu espiritualismo, suas mãos misericordiosas tinham involuntariamente criado como a chuva benéfica por vezes, fazendo nascer a sementeira, quebra e mata uma flor isolada. (A Relíquia, 215)
- c. Todas as passadas fragilidades da minha carne, eram como os fumos esparsos de uma fogueira apagada, que nenhum esforço pode novamente condensar. (A Relíquia, 305)

El término de comparación no sólo incluye un Sintagma Nominal, sino que también, como ocurre en (2c), puede aparecer un Sintagma Preposicional y una oración de relativo, que amplían y precisan la identificación que se establece a través de la comparación, entre las sensaciones más o menos abstractas, presentes en el término real y los elementos de carácter descriptivo, del término de comparación.

En la prosa de Valle-Inclán también se pueden documentar ejemplos similares, en los que una sensación aparece comparada con una alusión de carácter descriptivo y paisajístico:

3. a. Yo nunca había visto a Concha ni tan alegre ni tan feliz. Aquel renacimiento de nuestros amores fue como una tarde otoñal de celajes

dorados, amable y simpática. (SO, 40)

- b. Los años pasados me parecieron llenos de sombras, como cisternas de aguas muertas. (SI, 159)
- c. [Ese pensamiento] (...). Vino del mundo lejano, y pasó sobre mi alma como soplo de aire sobre un lago de misterio. (SP, 38)
- d. Sus días se deslizaban como esos arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en su fondo el cielo que reflejan: (SP, 46)
- e. Tío Juanes sintió el alma enfriarse, serena y fuerte, como un mar que hubiese quedado convertido en roca de cristal, en la inminencia de mayor zozobra. (LCM, 143)

Al contrario de lo que ocurría en (1), en los ejemplos citados en (3), el término de comparación incluye no sólo un Sintagma Nominal, sino también un Sintagma Preposicional -(3a-c)-, o una oración de relativo -(3d-e)-, que amplían y precisan la identificación establecida por medio del símil. En estos últimos ejemplos la oración de relativo incluye otra comparación, verbal en este segundo caso -(3d)-, o una metáfora -(3e)-. En estos complementos del Sintagma Nominal término de comparación es donde aparece, sobre todo por medio de la presencia de un adjetivo, una palabra que aporta un significado referente a determinados aspectos abstractos.

Menos frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, es que el término de comparación, que sirve para hacer concreta una sensación abstracta, aluda a personas, o actividades propias de estas:

- 4. a. Páfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario, para probar la punta de sus flechas. (F, 92)
- b. El arrepentimiento no llega con anuncio de clarines como la caballería. (SI, 92)

En ambos casos, la comparación está introducida por medio de una metáfora, presente en el término real, a la que el símil sirve como desarrollo y explicación, al ocupar, por lo

general, posición final de cláusula.

Sin embargo, aunque la estructura de constituyentes sea la misma -un Sintagma Verbal, formado por un verbo y un Sintagma Preposicional, introducido por con, cuyo término de preposición es un Sintagma Nominal que responde a una construcción del tipo N de N-, en estos dos ejemplos la metáfora se desarrolla de diferente manera: en (4a), la metáfora corresponde a una estructura B de A, o, por utilizar la terminología de Ch. Brooke-Rose, a una metáfora de genitivo². De tal manera que el símil sirve para identificar al personaje del término real con otro, que aparece en el término de la comparación. En (4b), es todo el Sintagma Verbal el que tiene sentido metafórico y el símil queda como un resumen explicativo de la metáfora.

También es posible encontrar casos en los que la sensación abstracta se identifica, por medio del símil, con otro elemento que, asimismo, indica algún contenido abstracto o subjetivo. En la prosa de Eça de Queiroz tenemos, entre otros, ejemplos como los siguientes:

5. a. (...): e os dois umbrais, semelhantes a grossos molhos de palma, sustentavam uma torre, redonda e branca, guarnecida de escudos tomaos aos inimigos de Judá, brilhantes no sol como um colar de glória sobre o pescoco forte de um héroi! (A Relíquia, 229)

b. Teve um gesto, como desdenhando essas misérias. (Os Maias, I, 321)

En los casos citados, la alusión contenida en la comparación sirve para caracterizar a alguna sensación, sobre todo de carácter visual, destacada en la frase.

Este procedimiento también aparece con frecuencia en la prosa de Valle-Inclán. Lo más frecuente es que el término real se refiera a tiempo, vida, pasado, o expresiones similares:

6. a. Y en aquella sonrisa tenue, yo sentí todo el pasado como un aroma entrañable de flores marchitas, que trae alegres y confusas

memorias (...) (SO, 34)

- b. Fue mi paso por la vida como potente florecimiento de todas las pasiones: (SO, 87)
- c. Yo al verla sentía penetraba el alma de una suave ternura, ingenua como amor de abuelo que quiere dar calor a sus viejos días consolando las penas de una niña y oyendo sus cuentos. (SI, 143)
- d. Era mi emoción como la del moribundo que contempla los encendidos oros de la tarde y sabe que aquella tarde tan bella es la última. (SI, 145)
- e. Era una resurrección de sensaciones, una esfumación deliciosa del pasado, algo etéreo, brillante, cubierto de polvo, como esas reminiscencias que los sueños nos dan a veces de la vida. (SE, 96)

En todos los ejemplos de (6), menos en (6b), el término de comparación está ampliado por medio de la presencia de oraciones de relativo, y de estructuras coordinadas; con lo que, además de especificar con todo pormenor la identificación que se establece en el símil, se proporciona a la frase de un ritmo peculiar, para explicar con calma retardadora las cualidades que se destacan por medio del símil (procedimiento al que no es ajena la posición final de cláusula que ocupa la comparación).

Estas oraciones de relativo, además, están empleadas para desactualizar la identificación establecida, pero también, por otro lado, a través del uso de artículos y demostrativos, para presuponer como algo conocido del lector las características que se destacan, presentadas como consabidas por todos -(6a), (6d), (6e)-, al señalarlas como comunes, por el uso del determinante³.

Por último, la alusión a lo subjetivo también está presente en el texto y en la comparación, pero de una manera que podríamos considerar como indirecta:

- 7. a. En el fondo de los espejos el salón se prolongaba hasta el ensueño como en un lago

encantado, y los personajes de los retratos, aquellos obispos fundadores, aquellas tristes damiselas, aquellos avellanados mayorazgos parecían vivir olvidados en una paz secular. (SO, 35)

- b. El mar de las Antillas, con su trémulo seno de esmeralda donde penetraba la vista, me atraía, me fascinaba, como fascinan los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios de cristal en el fondo de los lagos. (SE, 96)
- c. No parecía que viese con los ojos, sino que las cosas se le representasen en el pensamiento, lívidas como los ahogados en el fondo del mar. (LCC, 70)

En los tres ejemplos citados en (7), tanto el término real del símil, como el término de comparación aluden a realidades, más o menos concretas, que desarrollan la alusión a lo abstracto o subjetivo por medio de procedimientos indirectos.

En (7a) esta referencia aparece explícita por la presencia en el término real del Sintagma Preposicional hasta el ensueño y del adjetivo encantado en el término de comparación, que conllevan la alusión a lo abstracto y subjetivo.

En (7b), esta referencia indirecta se logra por el verbo fascinar, reiterado en ambos términos, y, también, a través de la alusión, en suma, al mundo de lo irreal y legendario. En (7c), este procedimiento se logra a través de la contraposición de la adversativa que precede al adjetivo incidental que introduce la comparación. Esta queda como una referencia concreta, de un procedimiento mental subjetivo.

Es muy frecuente, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, que el símil introducido por como sirva para aludir, de diversas maneras, al cuerpo o a alguna parte corporal de un personaje del relato. Por lo general, se intenta, con la utilización de este recurso, describir a dicho

personaje y resaltar, con calma retardadora, sus cualidades más extremadas. Así, en la prosa de Eça de Queiroz es frecuente encontrar ejemplos como los siguientes:

8. a. [Luisa] (...); era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; (...) (O Primo Basílio, 9)
- b. (...) um rapaz baixote, gordo, frisado como um noivo de provincia (...) (Os Maias, I, 210)
- c. Como uma sombra; casou, deu mais algumas ao tôno; cuspiu um resto de sangue; e passou como uma sombra. (A Cidade e as Serras, 10)

En los ejemplos citados en (8) este símil aparece utilizado, con frecuencia, para calificar el aspecto físico de un personaje, y suele estar introducido por una serie adjetival, que destaca una serie de características que el autor juzga como esenciales y definitorias del personaje en cuestión. Pero, en dicha serie, no sólo aparecen adjetivos que destacan el físico del personaje, sino también su carácter o su actitud.

Eça de Queiroz emplea con profusión la repetición de esta estructura comparativa, para marcar con mayor claridad el ritmo de la frase en la que está inserta. Repetición que puede darse bien inmediatamente después de la aparición del primer símil -(8b)-, bien cuando abre y cierra la frase -(8c)-. Esta repetición de un mismo término de comparación en la frase sirve para añadir, además, un matiz irónico a la oración, como puede verse en los ejemplos citados.

Este procedimiento se documenta con bastante abundancia en la prosa de Valle-Inclán, pero empleado de diversas maneras que desarrollan, aún más, esta identificación:

9. a. Jaculatorias orientales donde la celebraba, y le decía que era su cuerpo como las palmeras del desierto, y que todas las gracias se agrupaban en torno de su falda cantando y riendo al son de cascabeles de oro. (SI, 97)

- b. María Rosario alzóse con la niña en brazos, y como una sombra silenciosa y pálida atravesó el salón. (SP, 36)
- c. Un día y otro día desfilaban por el camino real procesiones de aldeanos hambrientos, que bajaban como lobos de los cascales escondidos en el monte. (FS, 19)
- d. La fila aplaudió, removiéndose en las losetas, como ganado inquieto por la mosca. (TB, 43)
- e. El Coronelito, acarrerado escalera arriba, se curva como el jinete sobre la montura. (TB, 105)
- f. Don Celes sentíase revestido de sagradas ínfulas y desplegaba petulante la curva de su destino con casaca bordada, como el pavo real la fábula de su cola. (TB, 198)
- g. Como un gato, se descolgaba la sombra adolescente de un pícaro (...) (LCM, 85)

En los ejemplos citados en (9), existen, al menos, dos procedimientos para identificar, por medio de la comparación, al cuerpo humano, acordes con la evolución formal de la prosa de Valle-Inclán. En el primero, ejemplificado en (9a-b), la comparación puede ocupar cualquier posición dentro de la frase, e identifica al cuerpo de un personaje, por medio de una alusión exótica, que, de alguna manera, prestigia al relato -(9a)-, o equipara al personaje con una sombra -(9b)- con una serie de adjetivos que señalan las características esenciales de este.

El segundo procedimiento, documentado en (9c-g), consiste en identificar al personaje con un animal, con un evidente sentido irónico (excepto en (9c)). En todos los casos, el símil viene introducido por un verbo que indica algún tipo de acción (por lo general, movimiento), y aparece, como ocurre en la prosa de Eça de Queiroz, realzado por la presencia de uno o varios Sintagmas Preposicionales -(9c-e)-, recurso que dota al discurso de un ritmo peculiar. Lo que se intenta es presentar a los personajes de una manera animalizadora⁴, con lo que este recurso confiere al discurso un carácter caricaturesco.

También es muy frecuente que la comparación que alude al cuerpo de un personaje se utilice para realzar el color de este personaje. En la prosa de Eça de Queiroz, el recurso más frecuente es el que consiste en señalar una parte del cuerpo de un personaje del relato, destacar su color y compararlo con algún objeto o paisaje que tiene ese color como definitorio o característico. Sin embargo, esta comparación suele ser un símil estereotipado, bastante usual en la lengua cotidiana, con lo que, además, contiene un marcado matiz de ironía:

10. a. (...): as suas câs caíndo sobre os vastos ombros, coroavam-no de mateidade como a neve faz ao montes; (...) (A Relíquia, 204)

b. (...) [D. Eugénia]; tinha dois filhos, a Teresinha, a noiva de Carlos, uma rapariguinha magra e viva cum cabelos negros como tinta, e o morgadinho, o Eusèbiozinho, uma maravilha muito falda naqueles sítios. (O Primo Basílio, 92)

En la prosa de Valle-Inclán, se suele aplicar esta construcción para calificar a todo el cuerpo del personaje. La estructura gramatical suele ser, por lo general, adjetivo (color) + como + Sintagma Nominal. El color destacado con mayor frecuencia es el blanco, o alguno de sus hipónimos o parasinónimos:

11. a. Desde la puerta volvió la cabeza llamándome con los ojos, y toda blanca como un fantasma, desapareció en la oscuridad del corredor. (SO, 24)

b. Alarmado al verla temblar, pálida como la muerte, (...) (SO, 37)

c. ¡Pobre Concha! Era tan pálida y tan blanca como esos ramos de azucenas que embalsaman las capillas con más delicado perfume al marchitarse. De nuevo levantó su mano, diáfana como mano de hada: (SO, 40)

d. (...), Concha se levantó apoyándose en el sillón y vino hacia mí: Era toda blanca como un fantasma. (SO, 51)

e. Era cándido y melancólico como un lirio. (SO, 52)

- f. Luego quedó pálida, pálida como la muerte. (SP, 39)
- g. (...) allá en tiempos cuando yo era rubio como un tesoro y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban de tertulia al Palacio de Brandomín. (SE, 107)
- h. Una moza encendida como manzana sanjuanera, con el cabello de cobre luciente y la nuca más blanca que la leche, está de pie llenando los cuencos del caldo, arremangada hasta el codo la camisa de estopa. (FS, 81)
- i. (...) al dormirse la veía ensabanada como un antruejo, terrible y burlona con su hoz. (LCM, 26)

En los ejemplos citados en (11), un gran número de esta variante del símil que destaca el color de un personaje se documenta en SQ -(11a-e)-, una de las obras de Valle-Inclán en que el tema de la muerte está más presente⁵. Asimismo, en casi todos los ejemplos -excepto (11i)-, el término de comparación responde a un símil estereotipado⁶. Cuando se destaca como característica del personaje el color blanco, se le identifica con un fantasma -(11a), (11d)-, con la muerte -(11b), (11f)-, con una flor(sobre todo un lirio -(11e)-, o una azucena -(11c)-), o con la leche -(11h)-. En cuanto a los adjetivos que permiten la creación de la isotopía a la que sirve de complemento la comparación, es de notar la tendencia de Valle-Inclán a utilizar epítetos que aportan el significado de 'color blanco', pero que, a la vez, están marcados tanto significativa como acentualmente, al ser esdrújulos (lo que no impide que aparezcan coordinados con blanco, como ocurre en (11c)). Los más frecuentes son pálido -(11b), (11c), (11f)-, cándido -(11e)- y diáfano -(11c)-.

Por último, es interesante destacar aparte el ejemplo citado como (11i), en el que el adjetivo que indica color (ensabanado), además de interpretarse como blanco por aludir a un tipo de tela que suele tener este color, también se refiere a una clase de toro de lidia cuyo color es, precisamente, el blanco⁷. Asimismo se puede apreciar un matiz grotesco en el término de comparación, dado que el Sintagma Nominal ya no

identifica al personaje con la muerte o con un fantasma, sino con un antrúejo, es decir, con el Carnaval y, por extensión, con sus mojigangas.

Otro aspecto interesante consiste en que el símil sirva para resaltar, no ya el cuerpo de un personaje, sino sólo una parte de aquel. En la prosa de Eça de Queiroz, junto con los ejemplos que consignados en (10), es frecuente encontrar construcciones como la siguiente:

12. Calou-se, ofegante: e, abanando-se como o lenço, rolva em redor os seus olhos langorosos, prateados como os de um peixe morto. (O Primo Basílio, 49)

En este ejemplo, que puede considerarse como canónico, se refleja una estructura típica que Eça de Queiroz repite constantemente en su prosa. A saber: un Sintagma Nominal cuyo núcleo es un sustantivo que alude a una parte del cuerpo; dicho nombre está modificado por una serie adjetival que refiere tanto al aspecto de esta parte corporal, como, por medio de una hipálage, al carácter del personaje. A partir de esta serie adjetival, se establece una isotopía que permite la presencia de la comparación, que suele referir, casi constantemente a algún animal, con una evidente intención degradadora e irónica.

En la prosa de Valle-Inclán, los procedimientos suelen ser de carácter más variado:

13. a. (...) el bohemio sonríe atusándose el bigote, mostrando los dientes blancos como los de un negro. (F, 60)
- b. Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el rostro de rocío, como otra rosa, una rosa blanca. (SO, 32)
- c. Yo sentía sobre mí, como amoroso imán, los ojos de la Volfani, desde que había entrado en la saleta. (SI, 108)
- d. En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, (...) (SI, 118)
- e. Sobre sus manos velludas revoloteaban las

manos de la pastora como dos palomas asustadas: (FS, 23)

- f. Aun cuando no lo viese, adivinaba que era un brazo como un cirio y que estaba próximo a tocarle en la espada. (LCC, 69)
- g. Resplandecía, como búdico vientre, el cebollón de su calva, (...) (TB, 45)
- h. Tu-Lag-Thi, Ministro del Japón, atendía con su oscura mueca premiosa, los labios como dos viras moradas recogidas sobre la albura de los dientes, los ojos oblicuos, recelosos, malignos. (TB, 223)

En gran número de los ejemplos citados en (13) se destaca, por medio de la comparación, el color característico de esa parte del cuerpo. Esto aparece, de manera explícita, en (13a) y en (13b) -por medio de la aposición reiterativa-, en (13d) y (13h) -en el adjetivo calificativo del término de comparación-; y, en (13f) y (13g), a través de una palabra que, entre sus diversas connotaciones, tiene al menos un rasgo que indica 'color'. En (13f), el sustantivo cirio, además de indicar que el brazo es delgado, largo, etc., también sugiere que su color es amarillento; algo parecido ocurre en (13g), por medio del adjetivo búdico en el término de comparación, reforzado por cebollón.

En cuanto a la estructura sintáctica de estas comparaciones, debe notarse que se repite de manera sistemática la formada por N de N + como + NA ((13b), (13c), (13e), (13g)); y aparece la contraria en (13a), es decir, NA + como + N de N (aunque el primer sustantivo está elidido). La única estrictamente simétrica es la representada en (13d), al estar constituida por NA como NA, y, además, la estructura de los miembros en que se divide el símil son de idéntico número de sílabas (seis sílabas), sin contar el como comparativo.

También es muy frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, que, a través de la comparación, se destaquen algunas

características de una parte del cuerpo de los personajes. En estos casos, los adjetivos que indican dichas características suelen aparecer formando series en posición incidental, y aluden, al menos uno de ellos, a alguna sensación destacable de esa parte del cuerpo, sobre todo si la sensación es de tipo visual:

14. a. (...) juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas, alzóse en la punta de los pies. (F, 57)
- b. (...), Aquiles, la besó cobardemente en el cuello, blanco y terso como plumaje de cisne. (F, 73)
- c. (...) sus ojos verdes -soberbios y desdeñosos como los de un tirano o los de un pirata-, (...) (F, 158)
- d. Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio en aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes. (SP, 66)
- e. (...) los ojos se cerraron de nuevo lentos como dos agonías. (SP, 91)
- f. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos, fragantes como las cerezas de nuestro huerto; (...) (SE, 114)
- g. [Habla una vieja]: -(...) Tiene los ojos lucientes como un can adolecido y la color más amarilla que la cera. (FS, 78)
- h. Paseó por la sala sus ojos bizcos y suspicaces, inquietos como los de las gallinas enjauladas, (...) (LCC, 52)
- i. Se lanzó con aquel tic nervioso que agitaba eréctiles, como rabos de lagartijas, los rizos de su negra cabellera: (TB, 225)

Los adjetivos que seleccionan las comparaciones suelen estar distanciados del Sintagma Nominal al que refieren, al ocupar una posición de inciso -(14a), (14b), (14c), (14f), (14h)-, o por ser predicativos -(14e) y (14i)-. Las partes del cuerpo de las que, con mayor frecuencia, se destacan diversas características, que permiten el establecimiento de la comparación, son los ojos -(14c), (14d), (14e), (14g) y (14h)- y los labios -(14a) y (14f)-. En los dos restantes la comparación

se establece para realzar el cuello -(14b)- y el cabello -(14i)- de los respectivos personajes a los que se refiere en el texto.

Las características que destacan los adjetivos suelen ser, de modo casi constante, sensaciones de tipo visual, sobre todo las que atañen al color, de la parte del cuerpo del personaje en cuestión. El adjetivo que indica sensación visual ocupa, por lo general, el primer lugar de la serie adjetival. Los restantes añaden diversos matices, que pueden aludir a otras sensaciones externas -(14b), donde terso señala tanto a lo visual como a lo táctil, o (14f), donde se añade un aspecto sensitivo propio del olfato (fragante)-, o a algún aspecto subjetivo, relacionado con esa parte del cuerpo. En algunos casos -(14c) y (14h)-, el adjetivo que indica aspecto subjetivo forma hipálage⁸, al caracterizar una parte del cuerpo con un epíteto propio del personaje. Hipálage que permite, en (14c), identificar los ojos de un personaje con los de otros personajes, cuyas características son coincidentes.

La estructura gramatical más frecuente del Sintagma Nominal término de comparación corresponde a una estructura del tipo N de N -(14b), (14c), (14d), (14f), (14h), (14i)-; de tal forma que el primer sustantivo indica un objeto (parte del cuerpo o no) y el segundo sustantivo refiere, por lo general, a una persona o animal del que es propio y característico el primer nombre. Es decir, una parte del cuerpo, con unas características realzadas, se compara con un objeto cualquiera u otra parte del cuerpo, característica de una persona o animal determinados.

Incluso, se puede notar en los ejemplos citados en (14), que existe una correspondencia clara entre la parte del cuerpo del término real y la comparación. En (14a) y (14f), a los labios del personaje se les compara, en ambos casos, con cerezas, fundamentalmente, por el color rojo. En el resto de los ejemplos, predomina la comparación de la parte del cuerpo con alguna de un animal, ya se refiera a los ojos -(14d), (14g), (14h)-, al cuello -(14b)-, o al pelo -(14i)-, del personaje al que se alude en el

texto.

Por último, es interesante tratar de aquellos casos en que la comparación ya no señala partes del cuerpo humano, sino a acciones, o diversos fenómenos producidos por el cuerpo del personaje.

En la prosa de Valle-Inclán es frecuente que el temblor de un personaje vaya acompañado de una comparación:

15. a. Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en vaso de porcelana tenue y blanco. (SO, 26)
- b. Como una flor de sensitiva, María Rosario temblaba bajo mis ojos. (SP, 88)
- c. (...) queda temblando como víbora de plata clavada en el árbol negro y retorcido de una cruz hecha de troncos chamuscados (...) (SE, 104)
- d. La vieja empuja al niño, que tiembla como un cordero acorbadado y manso ante aquel hombre hosco, envuelto en un roto capote de soldado. (FS, 75)

A estas acciones de los personajes les corresponde un término de comparación desactualizador, que evoca el máximo boato posible - (15a) y (15c) - o una sensación de un mundo idealizado - (15b) y (15d) -. Por ejemplo, en (15a), se corresponde la fiebre con una luz sepulcral (donde, por otra parte, el símil desempeña una función proléptica⁹ del símil, al anunciar, por medio del adjetivo sepulcral, el desenlace de SO), y el cuerpo de Concha se ve como un vaso de porcelana. Es decir, la comparación sirve para idealizar y prestigiar el discurso, desactualizándolo, al mismo tiempo.

Por otro lado, como lo muestra (15d), este empleo del símil, también puede idealizar en otro sentido. La comparación, en este caso, se establece por medio de la isotopía 'sacrificio', que, a pesar de no estar explícita en el texto, puede sobreentenderse con facilidad por la identificación entre niño

y cordero. Tampoco está de más añadir que este símil pertenece a FS, obra en la que son más atosigantes las referencias de tipo religioso en la prosa de Valle-Inclán.

La comparación también es frecuente, en la prosa de Valle y en la de Eça, para referirse a diversos "productos" realizados por el cuerpo humano. En la prosa del autor portugués hay casos como el siguiente:

16. Por vezes do madeiro desprendia-se, como uma cereja muito madura, uma grossa gota de sangue: (...) (A Relíquia, 104)

En la obra de Valle también son frecuentes estas alusiones, especialmente para calificar las lágrimas derramadas por algún personaje femenino:

17. a. La condesa siguió acariciando aquellos hermosos cabellos, sin cuidarse de enjugar las lágrimas, lentas y silenciosas como gotas de lluvia que se deslizan por las mejillas de una estatua, (...) (F, 72)
- b. Su acento era insinuante; sus caricias caragdas de fluido, como la piel de un gato negro. (F, 73)
- c. Beatriz y el príncipe cambiaban sonrisas, como dos camaradas que recuerdan juntos alguna travesura. (Ep, 192)
- d. Las lágrimas le rodaban entre los dados como dos diamantes. (SO, 53)
- e. Por sus mejillas resbalaban las lágrimas redondas, claras y serenas como cristales de una joya rota. (SO, 66)
- f. (...), besaba el polvo con besos apasionados y crepitantes, como esposa enamorada que besa al esposo. (FS, 25)
- g. El Espadón, bajando el párpado, miraba al bailarín de porcelana, como los esquiladores al iaco antes de esquilarle. (LCM, 28)

En (17), al igual que ocurre en los ejemplos citados en (15), la comparación suele servir para idealizar el discurso, incluso acciones tan comunes como derramar lágrimas - (17a), (17d) y (17e)-, se identifican como cristales de una joya o como

diamantes. Es decir, se tiende a utilizar la comparación para dar prestigio al discurso, por medio de identificaciones que aluden al mayor lujo posible.

En (17f) la comparación identifica el regreso de un peregrino con un acto erótico. Es decir, ocurre el fenómeno contrario al señalado por diversos críticos, consistente en identificar lo erótico con lo religioso.

En la prosa de Valle-Inclán, sobre todo en sus primeras obras, es frecuente que la comparación aparezca empleada como un medio para personificar¹⁰ a diversos animales u objetos; por el contrario, en la prosa de Eça de Queiroz no hemos hallado ejemplos en los que se realice este procedimiento, por medio del símil.

En todos los casos en que aparece este recurso en las obras de Valle-Inclán, el propósito es identificar una serie de sensaciones, destacadas en el texto, y concretizarlas, con la alusión, por medio del símil, a seres humanos. El procedimiento más frecuente consiste en que un adjetivo, o una serie adjetival (en bastantes ocasiones, en posición incisa), introduce la comparación personificadora:

18. a. Los caracoles, inmóviles como viejos paralíticos, tomaban el sol sobre los bancos de piedra: (SO, 32)
- b. (...) la luna posaba entre ellos [los cipreses], fugitiva y blanca como alma en pena. (SO, 82)
- c. Por la sombra del cielo iba la luna sola, lejana y blanca como una novicia escapada de su celda. (SI, 154)
- d. (...), y a lo lejos la cordillera de Orizaba, blanca como la cabeza de un abuelo, proyéctase con indecisión fantástica sobre un cielo clásico, de límpido y profundo azul. (SE, 108)
- e. Ráfagas venidas de las selvas vírgenes, tibias y acariciadoras como aliento de mujeres ardientes (...) (SE, 147)

- f. (...) los nudos [de los árboles], grandes, lisos y redondos como calaveras. (LCC, 129)

En todos los casos, la comparación personificadora aparece como remate de una serie adjetival con valor descriptivo, en la que se destacan varios rasgos particulares de objetos inanimados o de animales.

En bastantes ejemplos -(18b), (18c) y (18d)-, al menos una de las sensaciones destacadas es la de color, y, en especial, el color blanco, lo que permite establecer una comparación basada en lo espectral -(18b)-, en lo religioso -(18c)-, o, por medio de una alusión, en el color del pelo de un anciano -(18d)-.

De lo que se trata, en todos los casos, es permitir que el lector pueda identificar mejor las sensaciones que se destacan, por medio de la comparación, al identificarse dichas sensaciones con seres y actividades humanos.

Menos frecuente es que la comparación personificadora esté introducida por un Sintagma Verbal. En estos ejemplos, el símil sirve para concretizar las sensaciones que se resaltan (y en (19a) para ampliar la metáfora verbal del texto):

19. a. Una ciudad que sonríe, como señorita vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. (F, 112)
- b. Los aromas de las eras verdes esparcíanse en el aire como alabanzas de una vida aldeana, remota y feliz. (FS, 30)
- c. (...), y el humo indeciso y blanco que sube de los hogares se disipa en la luz como salutación de paz. (FS, 74)

En (19a), la comparación personificadora aparece como un elemento corrector de la metáfora establecida por medio de la primera oración de relativo. De tal manera que el símil personificador "explica" la metáfora personificadora inmediatamente anterior, generada al atribuir la cualidad de

'sonriente' a una ciudad. La ambigüedad producida en la segunda oración de relativo del texto (que sumerge ... del puerto), puede completa el significado de la comparación, y, por lo tanto, ser constituyente del término, pero también, puede aludir a la condición de que la ciudad sonríe, al desarrollar la identificación metafórica, y añadir nuevos rasgos que la completan.

En (19b) y (19c), la comparación sirve para concretizar las sensaciones que se destacan en el texto -olor y vista, respectivamente-. En ambos casos, se trata de señalar cómo esas sensaciones se disipan en el paisaje. Valle-Inclán, por medio del símil, las identifica con algún tipo de mensaje, de comunicación oral y humana. Tipo de comunicación que lleva implícita una referencia a su religiosidad como característica fundamental de dicho mensaje (lo que no es de extrañar, pues ambos ejemplos están tomados de FS).

Sin embargo, lo que sí se documenta con cierta frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz es la tendencia a "animalizar" a los objetos, o a diversas sensaciones presentes en el relato:

20. a. Imediatamente elevou-se por todo o pátio um áspero e ardento susurro, como de abelhas irritadas. (A Relíquia, 201)
- b. ... E sobre todas o meo desejo zumbia -como uma abelha que hesita entre flores de igual docura! (A Relíquia, 233)
- c. (...) numa luta constante com o monóculo, que lhe caída do olho, que ele procurava pelo peito, pelo ombros, pelo rins, retorcendo-se, deslocando-se, como mordido por bichos. (Os Maias, I, 148)

Lo primero que cabe destacar de los ejemplos de (20), es el uso que hace Eça de Queiroz de comparaciones estereotipadas, convertidas en clichés, pero obteniendo de ellas un interesante valor literario, al aparecer modificado el término de comparación por un adjetivo -(20a)-, o una oración de

relativo, que matiza y amplía la isotopía que se establece entre el término real y el de comparación -(20b)-, o que este símil estereotipado esté empleado como cierre de una serie enumerativo-descriptiva -(20c)-.

De tal modo que se puede decir, a la vista de estos ejemplos, que, si bien Eça de Queiroz utiliza, en estos casos, un tipo de comparación, gastada por el uso, dicho símil aparece modificado y ampliado a través de diferentes procedimientos, con lo que este cliché textual adquiere un sugerente valor literario.

También este empleo de la comparación que concretiza diversas sensaciones abstractas está usada, en la prosa de Eça de Queiroz, en casos como los siguientes:

21. a. Aqui e além, nalguma casa mais alta os fios de luzes, na parede escura, reluziam como um colar de jóias no pescoco de uma negra. (A Relíquia, 260)

b. Imóvel, à beira do seu eirado, considerava as formas e as semelhanças das rochas umas escarpadas, lisas como muros de cidadelas, outras agudas, avançando na sombra crepuscular, como proas de galeras encalhadas, outras redondas, em montão, dum alvor fúnebre, como cráneos que restassem duma antiga, esquecida matança. (Últimas prosas, 215)

En los que en el término de comparación se identifica el término real con algún aspecto animalizador, o personificador, pero de una manera indirecta.

Así, en (21a), la alusión personificadora del término real, está contenida en un Sintagma Preposicional que modifica al sustantivo término de comparación. En (21b), por el contrario, la alusión contenida en el símil refiere a determinados objetos que están ocupados por seres humanos.

Este procedimiento de "animalización", por medio de la comparación también se documenta en la prosa de Valle-Inclán de manera frecuente. Aunque dicho recurso se documenta desde sus primeras obras y sin intención humorística o caricaturesca, lo cierto es que es especialmente frecuente en sus últimas novelas

como un rasgo característico de la esperpentización de los objetos y de los ambientes, además de las personas¹¹:

22. a. Era noche de luna, y en el fondo del laberinto cantaba la fuente como un pájaro escondido. (SO, 43 y SO, 53)
- b. Poco después el clarín alzaba su canto armonioso como el de un gallo. (SI, 160)
- c. (...) por una tronera abierta en la tejavana salía el humo, que el viento devolvía a la cocina, fungando como un gato montés escondido en lo alto: (LCC, 135)
- d. El quitrí del gachupín saltaba como una araña negra, en el final solanero de Cuesta Mostenses. (TB, 49)
- e. Como collerones le resonaban en el pecho fanfarrias de históricos nombres sonoros, (...) (TB, 50)
- f. (...) los cascabeles del atalaje despertaban los ecos del campo como una encendida orquesta de grillos. (LCM, 159)

En los ejemplos citados en (22) aparecen dos procedimientos de utilización de la comparación para "animalizar" objetos materiales.

La primera, representada por (22a-c), corresponde a las primeras obras de Valle-Inclán. En estos ejemplos el símil sirve para concretizar las sensaciones destacadas en el término real. La comparación, en estos casos, se emplea además para ampliar la identificación establecida dentro del término real, donde está expresa una metáfora, bien verbal - (22a) y (22c) -, bien adjetival - (22b) -. Metáfora que sirve como base para introducir la comparación.

El segundo procedimiento es el ejemplificado en (22d-f), y corresponde a las últimas obras novelescas de Valle-Inclán. En estos casos, se trata de identificar, por medio de la comparación animalizadora, a un objeto determinado con un animal, con intención de caricaturizarlo. Lo que se pretende, por lo tanto, es presentar dicho objeto de una manera grotesca, al

compararlo con un animal.

Tal vez sea (22e) el ejemplo más interesante de la serie. En este caso, se nos presenta las medallas y galardones del personaje vistos como collerones, es decir, como un aderezo propio de la yunta. De tal forma que, por medio de este símil, automáticamente, se deduce la identificación que pretende establecer el autor entre el personaje en cuestión y un buey (o cualquier animal de labranza). Dado que sus condecoraciones se representan como collerones, consiguientemente, el que las lleva debe entenderse como un animal uncido.

2.2. Comparación introducida por 'como' que expresa referencias culturales.

En la prosa de los dos autores que estamos estudiando, es muy frecuente (por lo tanto, característico) que la comparación aparezca con la función de expresar algún tipo de alusión cultural, fundamentalmente para idealizar y prestigiar el mundo representado en sus relatos. Este empleo del símil se produce principalmente de dos maneras: 1) Una referencia cultural en sentido amplio, es decir, alusiones de carácter artístico; y 2) Aquellos casos en que, por medio del símil, se producen alusiones propias del mundo literario literaria.

2.2.1. Referencias artísticas.

En la prosa de Eça de Queiroz, las alusiones de índole cultural, aun cuando son frecuentes a lo largo de toda su obra, tienen una mayor presencia, igual que ocurre con las referencias

de tipo religioso (que en bastantes ocasiones están unidas a las de tipo cultural), en A Relíquia, obra en la que su prosa aparece enriquecida y prestigiada con imágenes de esta índole. En la prosa del narrador portugués, encontramos ejemplos como los siguientes:

23. a. O Justino contemplava-me como se contempla uma figura histórica. (A Relíquia, 80)
- b. (...), invoquei as divindades, como o ilustrado doutor de Bora: (A Relíquia, 86)
- c. (...) Carlos començou a aparecer como um libertino "que já sabia coisas"; e não consentiu mais que a Teresinha brincasse só com ele pelos corredores de Santa Olávia. (Os Maias, I, 118)
- d. E as formas redondinhas de Luísa dedidiram-no: -A ela! -exclamou com apetite.- A ela, como S. Tiago aos mouros! (O Primo Basílio, 87)

Estos ejemplos citados en (23) pueden considerarse, cada uno de ellos, como reflejo de los diversos procedimientos que se documentan en la prosa del autor portugués para referir alusiones de carácter artístico-cultural por medio de la comparación introducida por como. En (23a), la referencia cultural se manifiesta, dentro del término de comparación, por medio de un adjetivo -histórica-, que introduce el matiz culturalista en el símil. Un recurso similar se refleja, en (23b); pero, en este ejemplo, la alusión culturalista está recalcada también en el término real por medio del Sintagma Verbal que introduce la comparación -invoque as divindades-.

En (23c), el procedimiento es distinto, puesto que se identifica a un personaje del relato con otro, característico del mundo artístico-cultural -libertino-, ampliamente tratado en la literatura (piénsese en el Marques de Sade, por ejemplo), o en las artes plásticas (piénsese, por ejemplo, en la serie de cuadros de William Hogarth denominada, precisamente, como The Rake's Progress - esto es, "La carrera del libertino"-). Por lo

tanto, el personaje con el que se compara al del relato está fuertemente connotado, por la tradición cultural, con lo que, su simple alusión, sirve para definir a dicho personaje.

Por último, en (23d), la alusión de tipo cultural, contenida en el término de comparación, refiere a un motivo conocido y ampliamente desarrollado por la iconografía artística de diversas épocas: la presencia de Santiago el Mayor en la batalla de Clavijo. Esta alusión cultural se produce en el relato, para magnificar el discurso directo y la actitud del personaje en cuestión.

En la prosa de Valle-Inclán, las referencias de tipo artístico y cultural, son frecuentes, sobre todo, en sus primeras obras, con la misión fundamental de proporcionar el mayor prestigio y lujo a la acción narrada en cualquiera de sus relatos.

En primer lugar, estudiaremos las referencias culturales y artísticas producidas por medio de la utilización del símil¹², para identificar alguna(s) característica(s) de un personaje del texto:

24. a. Era desarreglada y genial como un bohemio;
(F, 139)

b. María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona, (...) (SP, 49)

c. (...) el capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento. Era hermoso como un bastardo de César Borgia. (SE, 139)

d. Esparciendo vahos de ginebra, a somó en la puerta el cochero, grande, obeso, encendido como un Rey de Portugal. (LCM, 96)

Todos los ejemplos de (24) pueden reducirse a la siguiente formulación: Adjetivo(s) + como + Sintagma Nominal (connotado como cultural-artístico). Connotación que puede

lograrse por medio de diversos procedimientos. En (24a), el sustantivo bohemia evoca no sólo un tipo cultural, sino también una forma de vida. En (24b-c) se identifica al personaje en cuestión con un motivo iconográfico, empleado para definir las características resaltadas por las series adjetivales, y proporcionar un matiz de prestigio culturalista al relato.

En estos ejemplos la estructura en la que aparece, con mayor frecuencia, este tipo de comparación es la atributiva, puesto que lo que se pretende es definir, describir al personaje, por medio de resaltar unos adjetivos y la comparación subsiguiente. De tal forma que, en (24c), esta estructura comparativa funciona como una especie de resumen de la descripción del personaje al que se acaba de describir¹³ (el capitán de los plateados).

Menos frecuente, y posterior en la obra en prosa de Valle-Inclán, es el uso de esta estructura comparativa, pero con un Sintagma Nominal o un Sintagma Verbal como términos introductores de la comparación:

25. a. Con Celestino le tendió [al Barón de Benicarlés] la mano condolido, piadoso, tal como su lienzo en el Vía Crucis la María Verónica: (TB, 199)

b. Gonzalón hacía la escena como los actores sin facultades; en un tono medio de monólogo y aparte, con un gesto aguado y una acción desarmónica, puesto ante el espejo, para ladearse el calañés. (LCM, 62)

En (25a), además de la identificación de unos personajes, que desarrollan una acción del relato, con un elemento característico de la iconografía cultural cristiana, se produce entre los elementos que forman el término real y el término de comparación (los presentes y los que se pueden, con facilidad, sobreentender) una correspondencia casi exacta. Si a Don Celestino se le identifica con la Verónica, debe entenderse que al Barón de Benicarlés se le iguala, se le compara con Cristo en su Pasión, dado que a la mano de Don Celestino le corresponde

ser vista como el lienzo de la Verónica y, por tanto, la acción de tender la mano, junto con los adjetivos en función predicativa -condolido, piadoso- aluden al descrédito que sufre Benicarlés, en este momento de la novela, al ser pública su conducta homosexual, isotopía que explica la aparición de Via Crucis en el término de comparación.

En (25b) el autor, por medio del símil, teatraliza, de manera grotesca, a un personaje. El resto de la frase viene a ser una explicación de la comparación establecida con anterioridad; explicación constituida por una serie de Sintagmas Preposicionales que forman una pluralidad, siguiendo la terminología propuesta por D. Alonso¹⁴.

Sin embargo, es mucho más frecuente la aparición de símiles dentro de cuyo término de comparación aparece algún constituyente, por lo general un Sintagma Preposicional, que, explícitamente, indica el carácter artístico-cultural de esa comparación:

26. a. [jóvenes al sol] (...), gráciles y desnudos como figuras de un friso del Partenón. (F, 112 y SE, 97)

b. A veces el follaje, misterioso como la túnica de una diosa, se abría susurrando, (...) (F, 163)

c. La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos. (SO, 19)

d. Mi aliento casi rozaba su nuca, que era blanca como la de una estatua, y exhalaba no sé qué aroma de flor y de doncella. (SP, 39)

e. Me clavó los ojos negros y brujos, como los tienen algunas viejas pintadas por Goya, (...) (SI, 99)

f. A lo lejos, sobre el cielo azul y constelado de luceros, destacábase una torre almenada, como en el campo de un blasón. (FS, 79)

- g. (...) al pie de los nopales, que proyectaban sus brazos como candelabros de Jerusalén. (TB, 49)

Este procedimiento se emplea para identificar e idealizar el discurso, por medio de la culturalización tanto de personajes -(26a), (26d), (26e)-, como de elementos materiales -(26b), (26c), (26f), (26g)-. En todos los casos, lo que se intenta es, por un lado, destacar las diversas sensaciones, para que el lector repare con claridad en ellas; pero, además, se pretende idealizar una realidad, al proporcionarle un carácter desactualizado y distinguido, ocultando, en cierto sentido, esa misma realidad.

Así, por ejemplo, se nos presenta a unos jóvenes como figuras del Partenón -(26a)-, o el reflejo del fuego en la chimenea en la cara de la amada de Bradomín pasa a ser el reflejo del sol en una estatua de mármol de Pharos -(26b)-. En definitiva, se trata de enriquecer lo narrado, con la intención de proporcionarle un carácter cultural y artístico que implica belleza, pero también (y pensamos que esta es la clave del empleo sistemático del símil de carácter culturalista), intenta expresar atemporalidad, que puede conjugarse con lo legendario. De ahí, las constantes alusiones al arte y cultura grecolatino clásico.

Otro aspecto que es interesante destacar en el estudio de las alusiones culturales, por medio del uso de comparaciones, consiste en identificar a un personaje del relato que está en la cama -especialmente, si es cualquiera de las amantes de Bradomín-, con una estatua yacente, o, al menos, con una figura escultórica propia de un monumento funerario:

27. a. Hay tálamos fríos como los sepulcros, y maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito. (SÖ, 38)

- b. (...) su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes. (SP, 22)

- c. (...) el cándido lecho y la figura cándida

que yacía como la estatua en un sepulcro. (SP, 63)

- d. (...) aún la veo pálida, divina y trágica como el mármol de una estatua antigua: (SP, 91)

Este uso de la comparación, se constituye como un rasgo destacable y característico, que emplea Valle-Inclán, con la finalidad de unir los conceptos de amor y muerte¹⁵ en un único rasgo de estilo. Pensamos que es en (27a) donde se establece, con mayor claridad, la relación que hace posible la identificación persona que duerme = estatua yacente, al establecerse la isotopía de que un tálamo (no conviene olvidar la connotación de esta palabra) se ve como un sepulcro, o como un túmulo. La conclusión es que quien duerme en él pasa a ser considerado como una estatua yacente. La misma interpretación puede aplicarse al resto de los ejemplos citados.

2. 2. 2. Referencias literarias.

Con todo, las comparaciones que implican referencias culturales se utilizan con mayor profusión en aquellos casos en que se identifica al término real con un término de marcado carácter literario.

En primer lugar, en la prosa de Eça de Queiroz se documentan diversos procedimientos que pueden resumirse con los siguientes ejemplos:

28. a. (...) Era depois mais longe ainda a Grécia: desde a aula de retórica, ela aparecera-me sempre como um bosque sacro de loureiros, onde alvejam frontões de templos, e, nos lugares de sombra em que errulham as pombas, Vénus de repente surge, cor de luz, e cor-de-rosa, oferecendo a todo o lábio, ou bestial ou divino, o mimo dos seus seios imortais. (...) (A Relíquia, 78)

- b. Carlos sorria, gabando a penetração de D. Diogo o seu fino olho à Balzac; e Sequeira, logo, franco como velho soldado que quis saber quem era a Dulcinea. (Os Maias, I, 155)

- c. (...) e decerto cevotos do seu gênio iriam, como os soldados de Lisandro, coroar de flores o seu túmulo [de Sófocles], se fosse possível saber onde se encontra o seu túmulo. (Ecos de París, 147)
- d. Amei aquela criatura. Amei aquela criatura com Amor, com tôdos os Amores que estão no Amor, o Amor divino, o Amor humano, o Amor bestial, como Santo António amava a Virgem, como Romeu amava Julieta, como um bode ama uma cabra. (A Cidade e as Serras, 100)

A la luz de estos ejemplos, se puede comprobar que la mayoría de las alusiones literarias reflejadas por medio de un símil tienen, en la prosa de Eça de Queiroz, un marcado carácter irónico y humorístico (sobre todo en (28b) y (28d)). Por otra parte dichas alusiones suelen estar relacionadas con amplios desarrollos comparativos.

Así, en (28a), la referencia literaria a un tipo de paisaje de características mitológicas, se desarrolla por medio de una oración de relativo introducida por un adverbio relativo -onde-, y, dentro de ella, por diversas cláusulas coordinadas, aposiciones, y oraciones de gerundio. Todo ello, para matizar y desarrollar la alusión del símil.

Más interesante, si cabe, es (28d), en el que se documenta una perfecta correlación de tres elementos. A partir del desarrollo de los diversos tipos de Amor, que distingue al narrador en este fragmento, a cada uno de ellos le corresponde una comparación, presente en el texto como ejemplo antonomásico del respectivo tipo de amor. El Amor divino se identifica con el de S. Antonio a la Virgen, el humano con el de Romeo a Julieta, y el bestial con el que pueda sentir un buey por una cabra. De tal manera, que el último símil es el que rompe las alusiones culturales y literarias, y aporta, en cambio, un evidente matiz humorístico.

La referencia literaria contenida en (28b) y (28c) se presenta de una manera distinta. En (28b), la alusión viene dada

por la cita a un personaje propio del mundo literario -Dulcinea-. En (28c), se alude, por medio de la comparación, a un hecho, que tiene que ver con lo literario-legendario (la visita de los soldados de Lisandro a la tumba de Sófocles). Pero la frase con la que concluye esta referencia cultural subraya el hecho de que esta alusión está empleada con sentido irónico.

Asimismo, es característico de la prosa de Valle-Inclán que la comparación de tipo cultural refiera de manera casi constante, a diversos aspectos caracterizados como literarios. Esto ocurre, al menos, por medio de dos procedimientos: 1) por la identificación con un texto literario, en mayor o menor grado, o, 2) por la identidad que se establece con un personaje empleado para evocar algún tipo de discurso literario.

En el primer recurso, podemos distinguir, asimismo, dos maneras de efectuar la comparación. La primera consiste en que un texto A se compara con un texto B¹⁶:

29. a. Yo me he resistido siempre a quemar las cartas de amores. las he amado como aman los poetas a sus versos. (SO, 39).

b. Yo sentía levantarse en mi alma, como un canto homérico, la tradición aventurera de todo mi linaje. (SE, 94)

c. La sombra del callejón alejóse cantando en sordina, como un trágala a la furia autoritaria del Parrondo: (LCM, 223)

En los tres casos de (29) un tipo de texto, ya sea escrito -(29a)-, ya sea oral -(29b) y (29c)- se identifica con otro, con lo que el primero gana en suntuosidad, se ennoblece.

Así, por ejemplo, en (29a), unas cartas de amor pasan a considerarse como versos, lo que implica, como refleja el ejemplo, que el autor de la carta, automáticamente, pasa a ser un poeta. El mismo fenómeno ocurre en (29b) y (29c). En (29b), la tradición aventurera y erótica del linaje de los Bradomín -o, lo que es lo mismo, una relato que puede considerarse como de tipo oral-, pasa a identificarse con un canto homérico. En (29c), una simple canción se convierte en un trágala, es decir, en uno

de los himnos revolucionarios más conocidos del siglo XIX español¹⁷.

Una variante de este tipo de comparación de índole cultural literaria consiste en que la identificación entre un texto y otro se produce al resaltar una característica del primer relato que permite el desarrollo del símil:

30. a. (...) la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito. (SI, 150)

b. (...) y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada. (SP, 42)

En ambos casos, a un relato de tipo oral -tradición y relato, respectivamente- se le destacan dos cualidades empleadas como caracterizadoras de ese relato, que, a su vez, sirven para establecer las comparaciones presentes en los ejemplos. Así, en (30a), cada uno de los dos rasgos destacados permiten la creación de sendos símiles, en los que cada cualidad se identifica con un tipo de texto que la caracteriza. En (30b), por el contrario, los rasgos destacados -ingenuo y sencillo- sólo seleccionan una comparación, que permite ennoblecer e idealizar el discurso de un personaje. Al destacarse estas características, el relato del mayordomo se identifica con los que aparecen en la Leyenda Dorada. En definitiva se trata de un procedimiento por medio del cual el autor intenta desactualizar el relato.

El segundo recurso por el que Valle-Inclán identifica, por medio de una comparación, el término real con un texto literario, presente en el término de comparación, sirve para relacionar a un personaje o a una acción con un texto determinado. La finalidad de este procedimiento, como ocurre en los casos anteriores, es la de ennoblecer, dar apariencia de lujo y suntuosidad, al término comparado.

En este fenómeno, también se pueden distinguir dos tipos. En primer lugar, cuando la identificación con un texto se produce de manera directa. En estos casos, lo corriente es que

el símil refiera a una acción:

31. a. (...), las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua. (SP, 32)
- b. El mastín, como en una historia de santos, vino silencioso a lamer las manos del peregrino y la pastora. (FS, 22)
- c. Ágiles pastores de cándidos ojos mostraban el sendero, como en las viejas crónicas que refieren las batallas contra el moro, con la aparición de Santiago. (LCM, 17)

En todos los ejemplos de (31), además de lo ya citado, el término de comparación alude a un texto literario, explícitamente caracterizado como antiguo. De tal manera que, lo que Valle-Inclán pretende con este recurso es la desactualización de la acción del relato correspondiente en cada caso.

El segundo tipo de utilización del símil para identificar a un personaje con un texto literario se documenta en ejemplos como los siguientes:

32. a. Era una abuelo con ojos bailadores y la gredaja de plata, alegre y picaresco como un libro de antiguos decires. (SO, 11)
- b. ¡Aquella vieja terrible, insistente, como un tema de gramática! (TB, 209)
- c. Luego emparejaron los maridos, ataviados como para comedia antigua, con plumas y capas de menestrales: (LCM, 34)

La comparación sirve para caracterizar descriptivamente a un personaje, al identificar algún rasgo suyo -sobre todo, referido a la actitud- con un texto literario determinado. Como ocurría en los ejemplos de (31), en (32a) y (32c) la presencia del adjetivo antiguo califica al texto en cuestión, con la misma intención desactualizadora del enunciado.

El segundo procedimiento que se documenta en la prosa de Valle-Inclán en que aparece el uso del símil con alusiones literarias consiste en identificar, por medio de esta figura, a

un personaje o a una acción del relato con un personaje marcado implícita o explícitamente como literario.

En un primer grupo estarían aquellos casos en que el término de la comparación alude a algún personaje o ambiente propio de la literatura, con marcado carácter legendario:

33. a. (...), el moscardón verdoso de la pesadilla daba vueltas sin cesar, como el huso de las brujas hilanderas. (SO, 68)
- b. Caminaban lentamente por los senderos del laberinto, como princesas encantadas que acarician un mismo ensueño. (SP, 33)
- c. Y desaparece velozmente, como esos etíopes carceleros de princesas en los castillos encantados. (SE, 110)
- d. Quise primero que la Niña Chole se destrenzase el cabello, y vestido el blanco hipil me hablase en su vieja lengua, como una princesa prisionera a un capitán conquistador. (SE, 151)
- e. [un asno] (...) moviendo la cabeza como el bufón de un buen rey. (FS, 36)
- f. Aquel viejo patizambo que, como los bufones reales, jugaba de burlas con su amo, temblaba ante los segundones y procuraba esquivarlos. (LCC, 20)

En los ejemplos de (33), el símil se desarrolla a partir de una acción realizada por un personaje, y merced a ella, se logra la identificación entre dicho personaje y el que aparece como término de la comparación, connotado como literario-legendario. Así, por ejemplo, en (33a), el símil aparece como un elemento corrector¹⁸ de la metáfora presente en el texto -el moscardón verdoso de la pesadilla- y, al mismo tiempo, desarrolla esta metáfora y proporciona, al lector, la clave para interpretar correctamente la intersección sémica producida. La comparación, en este caso, está presente, al estar desarrollada la metáfora por medio del Sintagma Verbal daba vueltas sin cesar, como una mecanismo que permite su cabal intelección. Este sintagma es el que permite la presencia, con función identificativa, del símil,

con la intención, constante en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, de concretizar sensaciones abstractas.

En el resto de los ejemplos, el empleo de cláusulas de relativo -(33b)-, o de Sintagmas Preposicionales -(33c), (33d)-, además de especificar y permitir el cifrado clave de la comparación, sirven para matizar y destacar, aún más, el carácter literario del símil¹⁹. En (33d), por medio de la comparación de índole culturalista, se destaca la relación Bradomín-Niña Chole, que consiste en una relación basada en la dependencia conquistador-prisionera.

Otra construcción, variante de los ejemplos anteriores, consiste en la identificación de un personaje literario, que evoca el mundo mitológico greco-latino:

34. a. Aquella noche rugió en mis brazos como la faunesa antigua. (SI, 118)

b. Y echando al suelo el haz de leña, en alto como una sibila aldeana, clamorosa, desesperada y adusta: (SI, 134)

c. (...), aquella ensenada de color verde esmeralda rielba llena de gracia, como un un mar divino y antiguo habitado por tritones. (SE, 148)

d. Las aldeanas se alborozan y el ciego sonríe como un fauno viejo entre sus ninfas. (FS, 34)

Valle-Inclán, por medio de este recurso intenta tanto dignificar y prestigiar el discurso, como alejar cronológicamente la identidad (fenómeno al que no es ajeno la presencia del adjetivo antiguo o alguna de sus variantes en (34a), (34c) y (34d)). Asimismo la identificación efectuada por medio del símil se produce por medio de la adición del sema [+mitológico] al resto de los que componen el significado del término real.

Así, por ejemplo, en (34b) la serie adjetival formada por los epítetos clamorosa, desesperada y adusta permite la identidad establecida entre el término real (una vieja) y la

comparación (una sibila aldeana). Es decir, son estos adjetivos los que explican la base de la comparación. El mismo fenómeno aparece en (34d), donde, además, esta relación está aún más marcada por medio de una construcción de marcado carácter simétrico:

34. d'. aldeanas--ciego como fauno--ninfas.

En definitiva, se trata de dignificar el discurso literario y los personajes que en él aparecen, con alusiones al mundo legendario-mitológico, que, además de desactualizar el texto, sirve para aludir constantemente al mito de la Edad de Oro.

Otra manera de identificar, por medio de la comparación, a un personaje del texto con otro literario es la reflejada en ejemplos como los siguientes:

35. a. Aparecíase como el héroe de un cuento medroso y bello cuyo relato se escuchaba temblando y, sin embargo, cautiva el ánimo hasta el final con la fuerza de un sortilegio. (F, 162)
- b. El favorito de Concha no era rubio ni melancólico como los pajes de las baladas, (...) (SO, 28)
- c. El consuelo de haber vertido mi sangre por aquella princesa pálida y santa como una princesa de leyenda, que rodeada de sus damas bordaba escapularios para los soldados de la Causa. (SI, 168)
- d. Aquella noche las hijas de la Princesa habíanse refugiado en la terraza, bajo la luna, como las hadas de los cuentos: (SP, 59)
- e. Se saludaron con una genuflexión, como pastores de villancico, (...) (LCM, 32)

En los casos citados en (35) la referencia cultural-literaria se produce, en el término de la comparación, por medio de una estructura del tipo N de N^o, en la que el primer sustantivo indica el tipo de personaje con el que se compara al del texto valleinclanESCO y el segundo nombre especifica el tipo

de texto literario del que ese personaje es característico. De tal forma que, en estos ejemplos, aparece explícitamente en la comparación, tanto un personaje emblemático de una obra literaria, como esa misma obra.

Pueden considerarse como representaciones canónicas de este procedimiento los ejemplos (35b), (35d) y (35e), en los que sólo aparece la construcción del tipo N de N. Por contra, en (35a) y (35c), a este Sintagma Nominal le complementa una oración de relativo, que desarrolla, con mayor amplitud y precisión, la identificación producida en el término de comparación. Pero, además, este símil se utiliza con la intención de recargar el discurso con una explicación de las cualidades y características de esos personajes literarios.

El último procedimiento que hemos detectado en la prosa de Valle-Inclán, por medio del que se pretende lograr la alusión literaria con el empleo de la comparación, consiste en identificar a uno de los personajes del texto, con un autor literario determinado, o con un personaje que, con su solo nombre, ya evoca algún tipo de texto más o menos literario:

36. a. Confieso que mientras llevé sobre los hombros la melena merovingia como Espronceda y como Zorrilla, nunca supe despedirme de otra manera. (SO, 54)

b. La niña extraviábase en aquellos relatos como en el jardín del ogro las tres niñas hermanas, Andara, Magalona y Aladina (...) (SP, 87)

c. Aquella mujer tiene en la historia de mi vida un recuerdo galante, cruel y hermoso, como lo tienen en la historia de los pueblos Thais la de Grecia, y Ninon la de Francia, esas dos cortesanas menos bellas que su destino. (SE, 93)

d. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé. (SE, 132)

e. ¡Qué hermoso destino el de ese Juan de Guzmán, si al final de sus días se hubiese arrepentido y retirado a la paz de un monasterio para hacer penitencia como San

Francisco de Sena! (SE, 140)

En casi todos los ejemplos citados -excepto (36e)- los términos de la comparación son múltiples, bien por coordinación de comparaciones -(36a) y (36d)-, bien por coordinación de los Sintagmas Nominales término de las mismas -(36b) y (36c)-. Dejando aparte (36b), donde los tres nombres propios son miembros de una aposición bimembre no restrictiva²¹, por lo general, el empleo de la bimetración sirve para reunir dos mundos legendarios y literarios: el mitológico greco-latino y el correspondiente a la tradición cristiana y/o europea.

En definitiva, la identificación se produce con el propósito de desactualizar el relato, pero también de dignificarlo por medio de una alusión cultural. Esta dignificación literaria aparece con explicitud en (36a), al calificar un rasgo físico con un adjetivo que indica antigüedad, que se identifica con dos de los autores más representativos del Romanticismo español. En (36e), por el contrario, se produce una equiparación entre un personaje del relato -Juan de Guzmán-, de vida más o menos licenciosa, con un personaje literario, con lo que se intenta unir dos mundos, a priori antitéticos, el erótico y el religioso. Es uno de los variados procedimientos con que Valle-Inclán, sobre todo en sus primeras obras, desarrolla su concepto del satanismo²².

2.3. Comparación introducida por 'como' que alude a aspectos relacionados con lo religioso.²³

Las alusiones religiosas es uno de los rasgos de estilo que se han señalado, por diversos críticos, como característicos de la literatura finisecular en general, y de la obra de Eça de Queiroz y Valle-Inclán en particular²⁴. La comparación es uno de

los procedimientos utilizado con mayor constancia por ambos escritores para aludir, de diversas formas y con diferentes funciones, al ámbito de lo clerical-religioso²⁵.

Por lo general, el mundo religioso expresado en el término de comparación está despojado de cualquier significado relativo a la creencia. Por el contrario, el símil aprovecha la imaginaria y los elementos propios del culto y de la liturgia, propios, sobre todo, de la religión católica. Al igual que ocurre con las alusiones de tipo cultural, con este empleo del símil se pretende, por un lado, prestigiar y valorar el discurso, y, por otro, añadir, a la vez, diversos matices caracterizables como blasfemos y sacrílegos, propios de la estética decadentista.

En la prosa de Eça de Queiroz es frecuente que este tipo de símil aparezca aludiendo a algún motivo característico a la iconografía religiosa, para dar prestigio e idealizar cualquier objeto o aspecto del relato. Este uso de la comparación se documenta con mayor frecuencia, como era de esperar, en A Relíquia, dado que gran parte de la acción transcurre en Tierra Santa.

Así, en la prosa del autor portugués, encontramos ejemplos como los siguientes:

37. a. E um raio de sol, vindo do Oriente, vindo lá da Palestina ao meu encontro, banhou-me a face, acolhedor e risonho, como uma carícia do Senhor. (A Relíquia, 84)

b. (...): o vinho anuviava-nos como aquele que se bebe nos funerais. (A Relíquia, 95)

- c. As estrelas eram como uma grossa poeirada de luz que o bom Deus levantava lá em cima, passeando sozinho pelas estradas do Céu. (A Relíquia, 96)
- d. (...), com a face sumida no capuz de una túnica de linho mais alvo que a neve fresca, como mergulhado numa oração; (...) (A Relíquia, 176)
- e. Ela é chata e mais redonda que un disco; no meio está Jerusalém a santa, como un coração cheio de amor do Altíssimo; (...) (A Relíquia, 253)
- f. E todos os meus movimentos (até o lambear da calda) os contemplava a odiosa senhora, venerandamente, como preciosas acções de santidade. (A Relíquia, 300)

En los ejemplos citados en (37), la función de estas alusiones religiosas, es caracterizar, de manera descriptiva, a algún objeto presente en el relato, que, en ocasiones (como (37e)) lleva implícita la marca de religiosidad. La alusión a la iconografía religiosa suele estar presente por medio de un Sintagma Preposicional, o por medio de una oración de relativo - (37c)-, que modifican al término de comparación. De tal manera que, la referencia religiosa aparece en la comparación de una manera indirecta.

En la prosa de Valle-Inclán, asimismo, es muy frecuente, aunque esta frecuencia se mitiga en sus últimas obras, la presencia del símil que expresa algún aspecto de la iconografía religiosa, especialmente la católica, para prestigiar e idealizar cualquier aspecto del relato. Con todo, los procedimientos por medio de los cuales se alude al ámbito de lo religioso son más variados que los presentes en la prosa de Eça de Queiroz:

- 38. a. (...); el dorado rayo del ocaso penetraba triunfante, luminoso y ardiente como la lanza de un arcángel. (EP, 193)
- b. La niña me miró con los labios trémulos, abiertos sobre mí sus grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial. (SI, 142)

- c. (...) los ojos aterciopelados que se habían abierto para mí como dos florecillas franciscanas en una luz de amanecer, (...) (SI, 172)
- d. (...) los rojos pendones parroquiales que iban delante, flameando victoriosos como triunfos litúrgicos, (SP, 32)
- e. Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos del sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como místicos haces encendidos, (SP, 33)
- f. Vivía en el Palacio como en una convento, (SP, 46)
- g. Conduce lentamente, como en procesión, a la vaca y al asno que tienen en sus ojos la tristeza del crepúsculo campesino. (FS, 38)
- h. Las ovejas se juntaban en mitad del descampado como destinadas a un sacrificio en aquellas piedras célticas que doraban líquenes milenarios. (FS, 44)
- i. [El canto de un ruiseñor] (...). Se levantaba sobre la copa oscura de un árbol, al salir la luna, ondulante, dominador y gentil como airón de plata en la cimera de un arcángel guerrero. (FS, 78)
- j. Muchas cabezas asomaron en las ventanas, se enracimaban y tenían una expresión dolorida, como en los retablos de ánimas. (LCC, 71)
- k. La mengua de aquel bufón en desgracia tenía cierta solemnidad grotesca, como los entierros de mojiganga con que fina el antruejo. (TB, 169)

Como se podría esperar, la mayoría de los ejemplos pertenecen a SP y a FS, al ser las obras, por localización y temática, en las que la presencia de lo religioso es mayor. Aunque estas referencias religiosas contenidas en símiles son constantes a lo largo de toda la prosa de Valle-Inclán, bien que mucho más mitigadas en las obras posteriores a FS.

Por otra parte, estas alusiones litúrgico-religiosas

no suelen implicar ningún aspecto propio de la fe, sino más bien intentan aprovechar lo que de estético tiene la liturgia o la vida religiosa, con la finalidad de prestigiar el discurso y sus personajes.

Esta valoración desactualizadora del discurso se produce en el interior del término de comparación por medio de tres procedimientos- distinguibles tanto sintáctica como semánticamente-, como lo muestran los ejemplos citados en (38).

El primero, reflejado en (38f), (38g), (38h), (38j) y (38k), consiste en que en el término de comparación aparezca un sustantivo, que aporta, explícitamente, el significado de lo religioso-litúrgico. Este recurso sirve tanto para equiparar un edificio seglar con uno religioso -(38f)-, una acción más o menos usual con una propia del ritual litúrgico -(38g-h)-, o una escena determinada de la acción del relato con un tipo de representación iconográfica característica de la tradición religiosa -(38j)-.

En cambio, (38k), presenta, dentro de la misma estructura que señalamos, una variación notable; pues introduce un matiz de degradación, de esperpentización. Si bien a una acción del relato le corresponde equipararse con otra acción propia de la liturgia, en este caso la presencia, en el término de comparación de dos Sintagmas Preposicionales, implica que la interpretación -motivada, en parte, por el adjetivo grotesca, que selecciona el símil- deja de ser religiosa y pasa a indicar que el entierro es, en realidad, el entierro de la sardina. Es decir, a partir de una estructura formal constante en su prosa, Valle-Inclán la utiliza para conseguir un efecto de caricaturización de una situación determinada.

El segundo procedimiento que merece ser destacado, a partir de los ejemplos de (38), consiste en que el significado religioso viene dado por un adjetivo del término de comparación -(38b), (38c), (38d), (38e)-. Si dicho epíteto no apareciera, no se podría entender el símil como una alusión al mundo religioso.

Este segundo procedimiento está empleado, por lo general, con valor descriptivo, bien para destacar alguna parte del cuerpo - (38b-c)-, bien para prestigiar una situación, con lo queo este uso del símil sirve para poder añadir diversas sensaciones - (38e)-. Por el contrario, (38d) es, en cierta forma, distinto, puesto que el término de comparación refuerza aún más el valor iconográfico y religioso del término real -pendones parroquiales (...) victoriosos- al que refieren. Refuerzo que viene dado, sobre todo, por la presencia de litúrgicos en el término de comparación.

El tercer procedimiento, y el más cercano a la construcción más empleada por Eça de Queiroz, consiste en que la alusión al mundo de lo religioso incluida en el término de comparación está expresada por una estructura del tipo N de N - (38a) y (38i)- en la que el primer sustantivo indica un objeto, y el segundo un personaje propio de la iconografía religiosa (en ambos casos arcángel). El término real expresa algún tipo de sensación (visual en (38a), sonora en (38i)).

En definitiva, de lo que se trata, en todos los casos, es de aprovechar la imaginería característica del mundo religioso -en especial, la propia del catolicismo- para dar mayor dignidad, mayor empaque al discurso.

También el símil, introducido por como, y que refiere al mundo de lo religioso, puede aparecer para asimilar un personaje del relato con un personaje característico del mundo eclesiástico. En la prosa del autor portugués encontramos ejemplos como los siguientes:

39. a. E sob uma das colunas vestibulares, onde uma lápide de ónix indicava a entrada das mulheres, estava de pé; imóvel, ofertando-se aos votos como um ídolo, uma criatura maravilhosa: (...) (A Relíquia, 172)

b. Sim, todo eu, Raposo e liberal, necessitava a desforra de me ter prostado diante das suas figuras pintadas como um sórdido sacrista, de me ter recomendado à sua influência de calendário, (...) (A Relíquia,

en los que, al contrario de los casos citados en (37), la alusión al personaje perteneciente al mundo de lo religioso viene dada a través de un sustantivo que pertenece a dicho campo. La presencia de una aposición -(39a)-, y un adjetivo -(39b)-, que modifican al sustantivo permiten una reinterpretación del personaje religioso en cuestión.

En la prosa de Valle-Inclán, es también frecuente la equiparación entre un personaje del relato con otro perteneciente al mundo de lo religioso, bien por la evocación a la iconografía que le es propia, bien por la referencia a un personaje religioso que esté fuertemente connotado.

En el primer caso, el símil suele aparecer para completar algún aspecto descriptivo del personaje del texto, por la evocación un motivo pictórico, o artístico, en general, en el que lo religioso tiene gran importancia y presencia:

40. a. [M^a Fernanda] (...) con el cabello suelto como un angelote sepultado en ondas de oro: (SO, 62)
- b. [Una niña en brazos de M^a Rosario] (...), circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua. (SP, 90)
- c. Peinábase como los antiguos nazarenos, y al mirar entornaba los párpados con arrobo casi místico: (SE, 142)

En los ejemplos de (40), el término de comparación con un significado relativo a la iconografía religiosa, sirve para rematar una característica, alusiva a diversas sensaciones, que se presenta como rasgo esencial y definitorio del personaje al que se identifica por medio del símil. El objetivo es, una vez más, prestigiar el relato, por medio de estas alusiones culturales y religiosas, y, a la vez, desactualizar la acción narrada en el texto. Desactualización a la que no es ajena la presencia de adjetivos como viejo o antiguo en (40b-c).

Cualquiera que sea el término comparado, aparece, en el símil, representado con el mayor fasto posible.

Un segundo procedimiento por el que se equipara, por medio de la comparación, a un personaje del relato con otro del mundo eclesiástico, consiste en que en el término de comparación aparezca un sustantivo, que pertenece a lo religioso, y está fuertemente connotado²⁶:

- 41 a. Candelaria es indulgente para nuestros amores como un buen jesuita. (SO, 20)
- b. Adormecido por el ajetreo, el calor y el polvo, soñé como un árabe que imaginase haber traspasado los umbrales del Paraíso. (SE, 100)
- c. El peregrino levantó la frente voluntariosa y ceñuda como la de un profeta. (FS, 21)
- d. Y se desabrochaba el corpiño, y descubría la cándida garganta como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada. (FS, 24)

Esta identificación se logra de dos maneras. En la primera, reflejada en (41a) y (41c), en el término de comparación aparece un Sintagma Nominal, cuyo sustantivo pertenece al campo léxico de lo 'religioso'. Nombre que aparece como elemento de evocación para el lector, bien sea referido a la actitud - (41a) -, bien sea referido al físico - (41c) - del personaje con el que se identifica.

La segunda, ejemplificada en (41b) y (41d), presenta algunas variantes respecto a la primera. El símil, si bien sirve para identificar a un personaje del relato, está introducido por un Sintagma Verbal que indica acción (mientras en los casos anteriores era un adjetivo el elemento introductor). Asimismo, en el término de comparación aparece una oración de relativo, que, además de sugerir un ritmo determinado, completa al carácter religioso de la identificación de dicho término (sobre todo en (41b)). Al mismo tiempo, en estos dos ejemplos, la aparición del artículo²⁷ sirve para añadir un matiz de indeterminación realzado por el verbo en subjuntivo.

Hay otros dos procedimientos en la prosa de Valle-Inclán, por medio de los cuales se identifica, con el uso del símil, a un personaje del relato con uno perteneciente al mundo eclesiástico-religioso. Son aquellos ejemplos en los que se equipara el personaje con un santo o con un dios. Distinguimos ambos procedimientos de los anteriores por su presencia, casi constante, en la prosa de Valle-Inclán.

En primer lugar, están aquellos casos en que a un personaje, sobre todo si este es femenino, se le compara con un santo:

42. a. (...); las agujas temblaban demasiado entre aquellas manos pálidas, transparentes, como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración por el suave roce de las cuentas del rosario. (F, 150)
- b. Ella suspiró también, y cruzó los desnudos brazos apoyando las manos en los hombros, como esas santas arrepentidas, en los cuadros antiguos: (SI, 118)
- c. Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. (SP, 40)
- d. (...) su rostro cobró una expresión calma, serena, tersa, como esas santas de aldea que parecen mirar benévolamente a los fieles. (SP, 66)

La comparación de la mujer con una santa puede servir para "santificar" alguna parte de su físico -(42a) y (42d)-, su carácter -(42c)-, o una acción, sobre todo si es de carácter erótico -(42b)-; siempre con la pretensión de destacar el carácter iconográfico que es propio de esa santa (especialmente en (42b)).

También es frecuente encontrar, en este tipo de comparación religiosa, la presencia de demostrativos -(42b) y (42d)- como introductores del término de comparación, con la intención de relacionar lo evocado con la experiencia cotidiana

del lector. Lo mismo puede decirse de todas las en (42c). En estos casos, además, la comparación tiene incluida en ella - (42d)-, o, en el mismo párrafo - (42a)-, otro símil, con lo que se desarrolla aún más la isotopía²⁸ establecida.

En (42a) nos encontramos con una estructura paralelística formada por el sustantivo manos más dos adjetivos, más una comparación (en el primer miembro introducida por como y en el segundo por una oración de relativo con parecer). Los adjetivos son, en ambos miembros, el primero de adjetivación esdrújula y el segundo presenta una similitud con el segundo adjetivo del segundo miembro (ente-iente), y las dos comparaciones aluden al mundo de lo religioso: la primera identifica las manos con las de una santa, la segunda compara las características de esas manos con el rezo del rosario.

En segundo lugar, también es harto frecuente que se compare a un personaje con un dios, que, no suele ser el dios propio de la tradición judeo-cristiana, sino que se pretende aludir a la divinidad como imagen cultural o artística:

43. a. (...) las mejillas con grandes planos, como esos ídolos tallados en obsidiana. (F, 56)
- b. Yo entonces veía en el cielo ya oscuro, la faz de la luna, pálida y sobrenatural, como una diosa que tiene su altar en los bosques y en los lagos (...) (SO, 75-76)
- c. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (SO, 86)
- d. El ciego (...), con los ojos abiertos, inmóviles, como un dios primitivo, aldeano y jovial. (FS, 35)
- e. La mujer presentía imágenes tumultuosas de la revolución: Muertes, incendios, suplicios y remota como una divinidad implacable, la momia del Tirano. (TB, 158)

Este uso de la comparación, con el que se identifica al término real con una divinidad, puede emplearse para destacar

diversos aspectos del relato. En (43a) y (43d), el símil aparece en el marco de una descripción de un personaje, para resaltar algún aspecto por el que se puede relacionar con un dios. Puede ser una alusión artística, más o menos exótica -(43a)-, a la que la presencia del demostrativo esos intenta dar como familiar para el lector las características de los idolillos aztecas. O puede ser, también, una alusión cultural-literaria -(43d)-, en la que se identifica a un personaje (el ciego) con un dios, con características propias de la mitología o de la literatura legendaria. Este último caso pertenece a FS, obra en la que esta presencia de la comparación de índole religiosa es la mayor de toda la prosa de Valle-Inclán, motivada por el ambiente en que se desarrolla la acción.

En (43b), el uso del símil sirve como personificación de la luna, de la que se destacan, por medio de dos adjetivos en posición incidental, unas características que permiten la presencia de la comparación con la que se identifica la actitud en un momento del relato (el final de SO) de Bradomín con un dios; pero un dios mítico, legendario.

En (43e), la comparación aparece incluida, como un elemento corrector, dentro de una metáfora impresionista²⁹. Por medio del símil, se identifica al Tirano Banderas, por un lado, como a un dios, pero, a su vez, también se le representa en el término real como imagen de la muerte³⁰ (momia).

Otro procedimiento frecuente en la prosa de Eça de Queiroz es el que consiste en "sacralizar" un lugar, al compararlo con otro consagrado al culto religioso:

44. a. (...); mas como diante da porta impenetrável de um santuário, eu reverencio, por saber que lá dentro, na sombra, refulgia a esseência pora da Ideia. (A Relíquia, 88)

b. - [el templo] (...), armado de bastiões de mármore, como a refulgente cidadela de un deus! ... (A Relíquia, 165)

c. Era um claro pátio, aberto sob o azul, lajeado de mármore, tendo de cada lado uma

arcada, elevada em terraço, com parapeito, fresca e sonora como um claustro de mosterio. (A Relíquia, 192)

- d. Esta carolice que o cercava ia lançando Afonso num ateísmo rancoroso: queria as igrejas fechadas como mosteiros, as imagens escavadas a machado, uma matança de reverendos... (Os Maias, I, 26)

Por medio de este uso de la comparación para identificar cualquier lugar con otro característico del culto religioso, se logra dar una pátina de prestigio al objeto comparado, al mismo tiempo que se le idealiza.

Para acabar este apartado, hay que añadir que la comparación religiosa se utiliza también, con gran frecuencia, en la prosa de Valle-Inclán, para "sacralizar" acciones u objetos característicos de los personajes que aparecen el relato:

45. a. Yo respiré con la faz sumergida como en una fuente santa, (...) (SO, 23)
- b. En aquellas estancias nuestros pasos resonaban como en las iglesias desiertas, (...) (SO, 35)
- c. Por las tardes, el sol que llegaba hasta el fondo de la estancia, marcaba áureos caminos de luz, como la estela de las santas visiones que María Soledad había tenido de niña. (SO, 65)
- d. Concha quiso que fuesen sus manos las que dejasen aquella tarde a los pies del Rey Mago los floreros cargados de rosas, como ofrenda de su alma devota. (SO, 75)
- e. Sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos. (SO, 75)
- f. Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como altar de lino albo y de rizado encaje. (SP, 62)
- g. La luna derramaba sobre ellas su luz lejana e ideal como un milagro. (SE, 124)
- h. El sol naciente se levantaba sobre su cabeza como para un largo día de santidad. En la cima nevada de los montes tiembla el rosado

vapor del alba como gloria seráfica. (FS, 30)

- i. Extendiase en el aire una palpitación de sombra azul, religiosa y mística como las alas de esos pájaros celestiales que al morir el día vuelan sobre los montes llevando en el pico la comida de los santos ermitaños. (FS, 53-54)
- j. Era vasta como un refectorio, con enormes rejas y techos de bovedilla. (LCM, 94)

En los ejemplos de (45), la comparación de índole religiosa sirve para relacionar cualquier objeto o ambiente que aparece en el relato con lo sagrado. Esto ocurre, sobre todo, en tres obras: SQ -especialmente, las referencias a cualquier acción u objeto de Concha-, SP y FS.

De los casos citados en (45), se pueden distinguir tres campos en los que aparece este recurso: sacralización de objetos y acciones de las diversas amantes de Bradomín; identificación de un edificio con otro destinado al culto religioso; y, sacralización del ambiente, de las sensaciones, del paisaje.

El primer campo que hemos distinguido consiste en comparar alguna acción o algún objeto de una de las amadas de Bradomín con un aspecto referente a lo religioso, y este recurso aparece reflejado en (45a), (45d), (45e) y (45f). Es decir, una vez que se establece en el texto la identificación entre amada y diosa/santa, todo lo que haga, o cualquiera de sus pertenencias pasa a considerarse, inmediatamente, como algo sagrado. Esto sucede al referirse a una parte de su cuerpo donde reposa Bradomín - (45a)-; una acción, más o menos habitual, pasa a considerarse como una ofrenda - (45d)-; el hecho de que el vestido sea blanco implica que se compare con los paños litúrgicos - (45e)-; o, por último, la identificación que se produce en (45f) entre cama y altar³¹.

El segundo campo que se puede distinguir consiste en comparar alguna habitación de un edificio profano con otra de una

construcción consagrada al culto religioso -(45b) y (45j)-. En estos dos ejemplos, se trata de dar prestigio y de definir los lugares en los que va a transcurrir la acción.

El tercer campo por medio del cual se compara un objeto o una acción del relato con algún aspecto de lo religioso se produce cuando el término real es una nota sensorial y/o paisajística -(45c), (45g), (45h), (45i)-. En estos casos, la función de la comparación religiosa, además de dar prestigio a la narración, es la de idealizar en el máximo grado la acción que se produce en el relato. Por lo general, el símil refiere a las sensaciones visuales producidas por el sol, sobre todo si se describe el amanecer -(45c), (45h)-, o por la luna -(45g)-, destaca en todos los casos el reflejo que produce, y, por lo tanto, la impresión colorística, sobre algún lugar, que será escenario de algún momento de la narración.

2.4. Comparación introducida por 'como' referida al mundo aristocrático.

Otro aspecto interesante de tratar, en el estudio de la utilización del símil consiste en la referencia, por medio de una comparación, a un mundo aristocrático, que se presenta caracterizado por rasgos tales como su antigüedad y nobleza. Es decir, se intenta proyectar la realidad presente en la acción del relato, prestigiándola, y, a la vez, desactualizándola, al identificarla con un mundo de aristocratismo, ya inexistente, pasado, en el que se destacan los valores estéticos que le eran característicos, su capacidad de llenar de boato y lujo el texto.

En el caso de Eça de Queiroz la construcción más frecuente consiste en que el símil aluda a algún objeto, o a alguna acción perteneciente a este mundo aristocrático:

46. a. (...); e em redor perfilavam-se no azul altos prédios, hasteando cada um a bandeira da sua pátria, como ciudadelas rivais sobre um solo vencido. (A Relíquia, 91)

- b. (...) as colunas que a sustentavam [a una cúpula], finas e juntas como as lanças de uma grande, riscavam a sombra em redor (...) (A Relíquia, 120-121)
- c. Dois cães ladravam ao longe, surdamente, como entre frondosos muros de quintas. (A Relíquia, 155)
- d. Trémulo, agarrara a espada: e o seu olhar alargava-se, com uma fulguração de revolta, como chamando avidamente os combates e a glória dos suplícios. (A Relíquia, 185-186)
- e. A Itália foi assaltada, saqueada, retalhada, vendida ou doada como un despôjo de guerra. (Ecos de París, 208)

Este tipo de símil que refere directamente al mundo de lo aristocrático se emplea bien para dar prestigio al relato, y desactualizarlo, al identificar cualquier acción, por trivial que sea, con otra característica de este mundo antiguo y noble, o también para matizar algun rasgo, de carácter descriptivo, presente en el texto, que permite al autor equipararlo con algún aspecto propio de este mundo.

Por otra parte, también este tipo de comparación está presente en la prosa de Eça de Queiroz en ejemplos como los siguientes:

- 47. a. (...) Desagravos ao Sagrado Coração de Jesus semeian tão indiferentes como as guerras que entre si travassem os reis. (A Relíquia, 96-97)
- b. A cada momento cruzávamos esse ferisseus, ressoantes e vazios como tambores, (...) (A Relíquia, 227)

donde una acción -(47a)- o una actitud de unos personajes -(47b)-, de marcado carácter religioso en ambos casos, se interpreta como una acción similar a alguna perteneciente a este mundo, o como un objeto característico suyo.

En la prosa de Valle-Inclán estas alusiones, a través de la comparación, al mundo de lo noble son más frecuentes y se

llevan a cabo a través de diversos procedimientos. En primer lugar, tenemos aquellos ejemplos en los que en el término de comparación aparece un sustantivo, en el que se alude a un personaje que está explícitamente connotado como perteneciente a este mundo de la aristocracia y de la nobleza:

48. a. (...), lo que no impedía que fuese altivo y cruel como un árabe noble. (F, 154)
- b. Al pie de la escalinata, Brión el mayordomo tenía de las riendas un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice. (SO, 53)
- c. El Señor Polonio aparentó no verla, y sagaz, como un cardenal romano, comenzó a adularme: (SP, 31)
- d. La Marela y la Bermella, graves como dos viejas abadesas, rumiaban el trébol fresco y oloroso, cabeceando sobre los pesebres. (FS, 22)
- e. ¡Aquellas campanas que se despertaban con el sol, piadosas, madrugadoras, sencillas como dos abadesas centenarias! (FS, 65)

Todos los ejemplos de (48) responden a una misma estructura: uno o varios adjetivos, que califican la actitud o el carácter del personaje al que refieren, sirve(n) para introducir la comparación. Dentro de esta aparece el sustantivo que señala al campo de lo aristocrático (gran parte de ellos son a cargos eclesiásticos -(48b), (48c) y (48d)-, con lo que se unen los dos mundos, el de la nobleza y el de lo religioso, por medio de una única comparación). Este sustantivo presente en el término de comparación está modificado, en bastantes ocasiones, por un adjetivo que recalca, aún más, la característica de nobleza del personaje que aparece en el símil -(48a) y (48c)-, o su antigüedad -(48d) y (48e)-.

Asimismo, en algunos de estos casos (en particular, (48b), (48d) y (48e)), los adjetivos son metafóricos, y, por lo tanto, el símil puede entenderse como un elemento corrector, o, mejor, explicativo de dicha metáfora. Es decir, se destacan características propias del carácter y de la actitud de una

persona, pero se aplican a animales -(48d)- o a cosas -(48e)-. A partir de ellas, se establece una identificación con un personaje marcado como perteneciente al mundo de lo noble.

Este procedimiento puede desarrollarse por medio de una oración de relativo insertada en el término de comparación. Dicha cláusula amplía la referencia nobiliaria y, además, dota a la frase de un ritmo más marcado, combinado con diversos tipos de enumeración, y de silabismos, todo ello en posición final de período:

49. a. María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido la artes secretas del amor, en el confesonario y en una Corte del Renacimiento. (SI, 117)

b. Dios mediante, haría como las gentiles marquesas de mi tiempo que ahora se confiesan todos los viernes, después de haber pecado todos los días. (SP, 93)

En (49a), la relación amorosa entre Bradomín y María Antonieta, una de sus amantes, se refleja por medio de la estructura adjetivo + comparación relacionada con el mundo aristocrático, a cada personaje le corresponde un epíteto determinado, y una identificación, por medio del símil, representativa de esa isotopía. Además, cada comparación alude a un ámbito específico del mundo aristocrático. Si a María Antonieta se la ve como dogaresa, es decir, como un personaje propio de la nobleza, Bradomín se identifica como un cardenal. Por último, la estructura acentual y silábica de ambas construcciones es casi simétrica¹²:

49. a'. exigente cómo-una dogarésa = 11
 sábio cómo-un viéjo cardenál =10
 que-hubiése-aprendído las ártes secrétas del amor= 16
 en el confesonário-y-en una Córte del Renacimiénto= 17

Tal como se refleja en (49a'), la construcción A+ como + SN, en sus dos manifestaciones en el texto, es casi isosilábica y, además, casi isoacentual. Lo mismo se puede decir de los dos miembros rítmicos en que podemos dividir la cláusula de relativo,

al distinguir un segundo miembro formado por los dos Sintagmas Preposicionales coordinados.

Más marcada todavía es la relación acentual y silábica que se documenta en (49b):

49. b'. cómo las gentíles marquésas de mi tiémpo= 13
 que-ahóra se confiésan tódos los viérnes= 12
 después de-habér pecado tódos los días= 12

Los dos períodos rítmicos en que se puede dividir la oración de relativo son isosilábicos y comparten, a la vez, casi todos sus acentos (en 2ª, 6ª, 8ª y 11ª). Pero, además, ambos miembros repiten una misma construcción gramatical: indicador temporal + Verbo + Sintagma Nominal (cuantificado por "todos los"). De tal manera que la simetría de la cláusula de relativo, al ser tanto acentual y silábica, como gramatical, puede considerarse como perfecta.

Una variante de la construcción ejemplificada en (48) y (49) consiste en que en el término de comparación, la alusión al mundo nobiliario y aristocrático se exprese por una estructura del tipo N de N. Es en el segundo sustantivo en la que aparece la mención a este tipo de ambiente:

50. a. De tiempo en tiempo se detenía frente al
 fuego, extendiendo las manos, que eran
 pálidas, nobles y descarnadas como las manos
 de un rey asceta. (SO, 49)
- b. Y sentándose bajo su viña quitóse la
 montera, y con el cordero en brazos, benigno
 y feliz como un abuelo de los tiempos
 patriarcales. (...) (FS, 39)
- c. Bajo los húmedos laureles, la tarde era azul
 y triste como el alma de una santa princesa.
 (FS, 52)

En estos casos, continúa siendo una serie adjetival la que sirve como elemento introductor del símil (como ocurría en los ejemplos citados en (48) y (49)). Ahora bien, frente a los anteriores, en (50), el término de comparación está expresado por una estructura del tipo N de N, constituida de la siguiente

manera: el primer Sintagma Nominal aporta el significado, bien de parte del cuerpo -(50a) y (50c)-, bien de persona determinada -(50b)-, y su estructura sintáctica es siempre Determinante + Sustantivo. El segundo nombre es el que alude al mundo aristocrático, sobre todo a un personaje característico, que, en dos ocasiones, también tiene, connotaciones religiosas, motivadas por la presencia del epíteto -(50a) y (50c)-, con la intención de unir estos dos mundos. Su estructura gramatical es, asimismo, constante : Determinante + (Adjetivo) + Sustantivo + (Adjetivo), y siempre aparece un epíteto, bien antepuesto, bien pospuesto al Nombre.

Esta construcción también puede desarrollarse por medio de una oración de relativo insertada dentro de un Sintagma Nominal término de preposición:

51. a. Candelaria, la niñera de Concha, que, como todos los criados antiguos, sabía historias y genealogías de la casa de sus señores. Solía en otro tiempo referirnos la leyenda del Capitán Alonso de Bendaña, como la refieren los viejos Nobiliarios que ya nadie lee. (SO, 74)

b. (...), una vida llena de riesgos y azares, como la de aquellos hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. (SI, 87)

La oración de relativo amplía la identificación establecida entre el término real y el de comparación. En (51a) la aparición del adjetivo viejos tiene el propósito de desactualizar la referencia contenida en la comparación.

Por último, es reseñable, asimismo, otra manera de aludir al mundo aristocrático por medio del símil: la que consiste en destacar un objeto propio del caballero o del héroe. Como ocurría en los casos anteriores, la identificación puede darse por medio de la aparición de un sustantivo connotado como característico del mundo de la nobleza -modificado o no por un adjetivo del campo de 'antiguo'-, o por medio del uso de una

estructura N de N, en la que el primer sustantivo indica el objeto, y el segundo un personaje o una institución característica de este mundo aristocrático:

52. a. Los barqueros indios, verdosos como antiguos bronces, asaltaban el vapor por ambos costados, y del fondo de sus canoas sacan exóticas mercancías: (F, 112/ SE, 97)
- b. Aquella tarde el sol de Otoño penetraba hasta el centro como la fatigada lanza de un héroe antiguo. (SO, 52)
- c. Enhiesto como un lanzón, pasó por el mundo sin sentarse en el festín de los plebeyos. (SO, 75)
- d. A los ochenta años, cuando murió, aún tenía el alma soberbia, gallarda y bien templada como los gavilanes de una espada antigua. (SO, 75)
- e. Yo nunca quise averiguarlo porque siempre tuve como un deber de andante caballería, respetar esos pequeños secretos de los corazones femeninos. (SI, 126)
- f. [Sor Simona] (...), saludándome con aquella voz grave y entera que tenía como levadura de las rancias virtudes castellanas: (SI, 148)
- g. Vivían en capillas de plata cincelada, bordadas de pedrerías como la corona de un rey. (FS, 26)

En gran número de los ejemplos de (52), la comparación es un elemento que destaca algún rasgo, moral o físico, del personaje o de la acción; es decir, tiene valor descriptivo. Esto ocurre especialmente en (52a), (52c), (52d), (52f) y (52g). En estos ejemplos, la identificación con un objeto propio del mundo aristocrático y noble sirve para dignificar y prestigiar el objeto o persona al que se refiere, por medio del empleo de dicho símil. Una característica de un personaje cualquiera se destaca como algo que tiene su correlato en el mundo de lo noble.

2.5. Comparación introducida por 'como' para calificar el discurso directo de un personaje.

Es también muy frecuente que la comparación esté empleada en las obras de los dos autores que estudiamos como elemento introductor del discurso directo de un personaje. Tanto la voz del personaje como sus palabras están calificadas en el relato por medio de este recurso.

En la prosa de Eça de Queiroz, el procedimiento más frecuente consiste en que la comparación ocupe posición final de cláusula y esté introducida por un verbum dicendi -que no suele ser el archilexema decir, sino uno de sus hipónimos; de tal manera, que el mismo verbo seleccionado señala alguna característica del acto de enunciación llevado a cabo por el personaje-, y un adjetivo predicativo que alude a la posición o a la actitud de dicho personaje:

53. a. -Nutro! -exclamei então decidido como aquele que arremessa um dardo. - Nutro, Dr. Margaride. Gostava muito de ver Paris. (A Relíquia, 72-73)

b. Por fin murmurou [el esenio], imóvel como uma imagem tumular nas suas grandes vestes brancas: (A Relíquia, 261)

c. -Ja não há nada -disse o outro, grave e convencido, como o derradeiro homem nas ruínas dum mundo. (Os Maias, I, 164)

d. Cruges, amodorrado num acesso de spleen, com o cotovelo sobre as costas da cadeira, os dedos por entre a cabeleira, todo ele embrulhado em crepes sobre postos de melancolia, respondeu, como do fundo dum sepulcro: -Pesadote. (Os Maias, I, 182)

Este procedimietno puede, en la prosa del autor portugués, ser tanto una marca introductoria del relato -(53b) y (53d)-, como una reflexión del narrador, cuando el personaje está hablando -(53a) y (53c)-. En estos ejemplos (excepto en (53d)), se advierte que la comparación se utiliza para recalcar y desarrollar alguna de las características destacadas en el

adjetivo predicativo, o en posición incidental -(53b)-. Es decir, que el símil está empleado para ampliar y matizar el significado que aporta dicho epíteto. Significado que puede aludir tanto a la actitud del personaje -(53a) y (53c)-, como a su postura física en el momento de iniciar su "discurso de palabras"-(53b)-.

Menos frecuente es encontrar casos en que la comparación introductora del discurso directo de un personaje destaque alguna cualidad de la voz de este personaje:

54. Mas ambos se voltaram ouvindo, no grupi dos outros, junto à mesa, estridências de voz, como um confito que rompia: (Os Maias, I, 230)

En este ejemplo, la comparación funciona como una manera de recalcar, aún más, la idea de 'ruido', representada en el texto por medio de una construcción del tipo N de N - estridências de voz-, en la que se establece la isotopía que condiciona la presencia del símil.

En la prosa de Valle-Inclán, la forma más corriente y elemental de que un símil sirva como marca introductora del discurso de un personaje consiste en usar la comparación para resaltar alguna cualidad de la voz de dicho personaje:

55. a. Su voz era dulce como una caricia. (SO, 45)
- b. Mi voz desvanecía-se por la vasta estancia como amedrentada de sonar (SO, 80)
- c. Y su voz resonó como un bélico estampido en el silencio de la casa. (SI, 99)
- d. María Nieves hablaba sin descanso. Sonaba su voz con murmullo alegre, continuo, como el borboteo de una fuente. (SP, 86)
- e. (...), y la voz del órgano era bajo las bóvedas como la voz del viento en un naufragio, temerosa y misteriosa, voz de procelas. (LCC, 53)
- f. Seguía oyéndose el canto latino de las monjas, medido y guiado por la voz del órgano como por el rugido de un león que fuese pastor. (LCC, 54)

- g. Sonaban confundidas las voces, como en una selva tropical el grito de las monas. (LCM, 43)
- h. La voz enmascarada del ayuda de cámara resaltaba como una pulla irreverente en el nocturno de perros nigromantes. (LCM, 137)

En todos los casos de (55) la comparación subraya alguna de las características que se destacan del término marcado voz. Es decir, a partir del sustantivo voz se forma una isotopía, por medio de un adjetivo -(55a)-, un Sintagma Preposicional -(55d)-, o, con mayor frecuencia, por medio de una Sintagma Verbal -(55b), (55c)-; isotopía que condiciona el contenido presente en el término de comparación.

Así, por ejemplo, en (55a), se establece, por medio de una estructura atributiva que la voz de Concha es dulce, y la comparación posterior es el resultado de una selección de las diversas cosas que pueden identificarse como dulces (en este caso una caricia). Lo mismo se puede decir del resto de los ejemplos citados.

Otro aspecto interesante de tratar en este uso de la comparación es el ejemplificado en (55d-g), en donde se puede notar el intento de reflejar construcciones gramaticales similares en el término real y en el de comparación, incluso, con la repetición en ambos del sustantivo voz -(55e)-. En estos ejemplos, el término real responde a la estructura voz + SP (por lo general, introducido por de) y el símil intenta repetir dicha estructura: N marcado que indica 'voz' + SP.

Por ejemplo, en (55d) la voz con murmullo es vista como el borboteo de una fuente. En (55e), la voz del órgano bajo las bóvedas se identifica con la voz del viento en un naufragio.

Un caso extremo de este procedimiento es (55f), donde, junto con la repetición de la estructura gramatical del término real en el término de comparación (voz del órgano = rugido de

león), la presencia de la cláusula de relativo que fuese pastor, permite otra identificación que debe entenderse contextualmente. Dado que el órgano que guía el canto de las monjas se ve como un león que, a su vez, fuera un pastor, podemos entender que el rebaño pastoreado por el órgano-león son las monjas con su canto en latín.

Menos frecuente es que la comparación califique al sustantivo palabra. También, en estos casos, esta estructura funciona, bien como resumen del discurso enunciado con anterioridad por un personaje, bien como caracterización de lo que va a decir ese personaje:

56. a. (...); cuyas palabras manaban dulces, suaves, persuasivas, con perfume de virtud, como aguas de una fuente milagrosa. (F, 74)

b. Cerca de media noche, la conversación se fue amortiguando como el fuego de la chimenea. (SO, 61-62)

c. Aquellas palabras ásperas, firmes, llenas de aristas como las armas de la edad de piedra, me causaban impresión indefinible. Tenían una sonoridad antigua: Eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz. (SI, 89)

En estos ejemplos, la comparación está seleccionada por el mismo procedimiento observado en (55). Es decir, se establece una isotopía por medio de series adjetivales -(56a) y (56c)- o un Sintagma Verbal -(56b)-, que caracteriza y aporta contenido significativo al término no marcado palabra. Esta isotopía es la que selecciona, de alguna manera, el símil subsiguiente.

Por otro lado, en (56c), dos series adjetivales distintas se refieren ambas al discurso de palabras de un personaje, aparecen rematadas con sendas comparaciones, que funcionan como corolario de dichas enumeraciones. La primera serie adjetival hace alusión -bien que metafóricamente- al contenido de lo que acaba de decir el personaje y al tono en que lo ha dicho, y esta serie se culmina con un símil -como las armas

de la edad de piedra-, que resalta, aún más, la dureza de lo que se ha dicho y, asimismo, de cómo se ha dicho. La segunda pluralidad adjetival -primitivas y augustas-, que se refiere al sonido y a la impresión que las palabras del personaje ha hecho sobre Bradomín, también aparece rematada por una comparación con marcado carácter rítmico, al aparecer dicho símil con una restricción temporal, precisada por el uso de una cláusula introducida por el adverbio relativo cuando³³.

Más frecuente es, sin embargo, la presencia de la comparación para completar la caracterización del discurso de un personaje, cuando la palabra que expresa el acto de enunciación ya no es voz o palabra, sino algún término marcado, que puede añadir matices como el tono, la actitud, etc. del personaje que, o acaba de hablar, o va a hacerlo:

57. a. Clamores desesperados y coléricos como maldiciones de una sibila. (SO, 65)
- b. Hablaba sonriendo, y en su cara triste y ojerosa era la sonrisa como el reflejo del sol en las flores humildes, cubiertas de rocío. (SI, 143)
- c. En la muda desolación del cielo, abismado en martirio de la luz, era como una injuria la metálica estridencia. (TB, 188)
- d. Y el Marqués reía malicioso: Un cacareo con hoja, como la moneda falsa. (LCM, 150)

Los cuatros ejemplos citados en (57) son, dentro de su diversidad, modelos, que pueden considerarse como canónicos, de este recurso que estamos comentando.

En (57a) la comparación se hace posible por medio no sólo del sustantivo que indica el acto de enunciación, y, a la vez, una entonación determinada -clamores-, sino también, por medio de los epítetos que lo califican, lo que permite la presencia del término de comparación. También en este caso el símil aporta un marcado matiz culturalista, que permite desactualizar, atemporalizar la acción narrada.

En (57b), sonrisa aparece como término equivalente, en el contexto, a 'palabra', y también, se produce una inversión de constituyentes en la cláusula que contiene la comparación, con lo que se pretende resaltar tanto el atributo (formado, en este ejemplo, por dos adjetivos coordinados), el elemento de la frase que sirve para establecer la isotopía que permite la presencia de la comparación, como la misma comparación.

Por último, en (57c) y (57d), la comparación y el término que indica la enunciación tiene un valor claramente degradador del personaje al que refieren, bien cosificándolo - (57c) -, bien animalizándolo³⁴ - (57d) -. En estos casos, el término que indica locución expresa, fundamentalmente, el concepto de 'ruido molesto', y el símil destaca, todavía más, esa característica.

También es frecuente, en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán, encontrar casos en que la comparación, además de calificar el acto de enunciación de un personaje, sirve asimismo como marca de introducción del discurso directo de ese personaje. Pero, en estos casos, la comparación destaca la acción de dicho personaje, sin que esté presente en el texto un verbum dicendi.

En primer lugar, en la prosa de Eça de Queiroz tenemos ejemplos como los siguientes:

58. a. Um momento hesitou; depois, esfregando lentamente as mãos, e sacudindo-as, como molhadas numa água impura: (A Relíquia, 208)
- b. O homen recuava, baixando a cabeça, como um animal encurralado à força: (A Relíquia, 220)

Ejemplos en los que el símil se emplea para caracterizar la acción simultánea o inmediatamente anterior al discurso que realiza un mismo personaje. Asimismo, la acción introductora de la comparación suele expresarse por medio de un gerundio, con lo que la impresión de simultaneidad de acción y

enunciación, se hace más patente.

En la prosa de Valle-Inclán, se pueden encontrar casos parecidos, por medio de los cuales se introduce el discurso directo de algún personaje:

59. a. Después bostezó largamente, y sobre la boca negra como la de un lobo, se hizo la señal de la cruz: (SI, 103)
- b. Y terminó su discurso con una palabra que, como una caña de manzanilla, daba todo el aroma de su antigua vida de torero y jácaro: ¿Hace? (SI, 130)
- c. Levantó los ojos tristes y lánguidos como suspiros: (SI, 153)
- d. Las palabras de la monja, repetidas incesantemente, parecían caer sobre mí como gotas de un metal ardiente: (SI, 159)
- e. El Rey Don Francisco, como a impulsos de un resorte, sacó del buche los enojados tiples de su voz: (LCM, 28)
- f. El guardia sonrió como una careta, bajo los grandes bigotes de betún: (LCM, 58)

En estos ejemplos de (59), podemos distinguir, al menos, dos grupos, en los que interviene esta variante de la comparación: 1) La frase introductora de discurso directo expresa acción del personaje, pero no hay ninguna alusión al acto de enunciación de dicho personaje -(59a), (59c) y (59e)-. En estos casos, la comparación caracteriza a una parte del físico del personaje -(59a), (59c)- o a la acción que este desarrolla -(59e)-. 2) La frase introductora de discurso directo indica, explícitamente, comunicación verbal -(59b), (59d) y (59f)-, aunque, en este último ejemplo, sonrió está tomado, como suele ser característico en la prosa de Valle-Inclán, como un término sinónimo de un verbum dicendi. La comparación, en estos casos, aparece como un elemento caracterizador del discurso que el personaje va a enunciar inmediatamente después.

Dentro del estudio de la comparación como elemento

calificador del discurso de palabras de un personaje, nos ha parecido conveniente separar aquellos casos en que la comparación refiere a algún aspecto que atañe a lo religioso o a lo litúrgico. Pensamos que conviene hacerlo, por dos motivos, al menos: en primer lugar, por la frecuencia con que aparecen estos símiles; y, en segundo lugar, porque estas comparaciones de índole religioso, aplicadas al discurso de un personaje, aportan algunos valores distintos a los casos generales vistos con anterioridad.

En primer lugar hay que considerar aquellos ejemplos en que el personaje-locutor es un clérigo. En estos casos, el término de comparación alude, por lo general, a algún aspecto del ámbito de lo religioso. El discurso se identifica con las características que le son propias al enunciador³⁵:

60. a. [la voz del abad de Brandeso] (...) Y como un canto gregoriano, se elevaba desde el fondo del jardín entre el cascabeleo de los perros. (SO, 69)
- b. La tarde agonizaba y las oraciones resonaban en la silenciosa oscuridad de la capilla, hondas, tristes y augustas, como un eco de la Pasión. (SO, 75)
- c. El murmullo del rosario que rezaban las monjas en comunidad, llegaba hasta mí como un eco de aquellas almas humildes y felices que cuidaban a los enfermos cual a los rosales de su huerto, y amaban a Dios Nuestro Señor. (SI, 154)
- d. Las dos voces sonaban acordados como en una letanía, y la media luz de la alcoba parecía aumentar su dejo monjil. (SI, 165)
- e. Jaculatorias, misereres, responsos caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. (SP, 43)

En estos ejemplos se pueden distinguir, al menos, dos subclases: 1) la representada en (60a) y (60d). Son casos en que el sustantivo voz indica que el personaje ha hablado o va a hacerlo. El término de comparación identifica a la voz del personaje con algún tipo de discurso religioso -canto gregoriano,

letanía, respectivamente-. Y 2) La representada en (60b), (60c) y (60e); en estos ejemplos, el elemento que indica el acto de enunciación tiene implícito el significado de discurso o texto de carácter religioso, a lo que se debe añadir que el/los emisor(es) de ese discurso son miembros de alguna comunidad religiosa. El término de comparación, en estos casos, recalca, aún más, el carácter litúrgico de la escena.

Sin embargo, es mucho más frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, encontrar que este tipo de comparación de índole religiosa sirva para calificar el discurso de un personaje seglar, sobre todo si es una de las amadas de Bradomín en las Sonatas. En estos casos se pueden establecer dos grupos de utilización del símil. En el primero aparece con explicitud el acto de locución. En el segundo, se expresa una acción simultánea al discurso del personaje. Valgan los siguientes ejemplos como característicos del primer grupo:

61. a. Hubo un murmullo de aprobación, ardiente
como el de un rezo. (SI, 95)
- b. (...), y como oraciones, pude recitar en
italiano siete sonetos gloria del
Renacimiento. Uno distinto para cada
sacrificio. (SE, 151)
- c. (...), pronunciadas por aquel anciano
caballero, que volvía de la guerra con un
brazo de menos, las sintieron resonar dentro
del alma como palabras de oración. (LCC, 11-
12)
- d. Calló estremecida, atenta a los rumores de
la noche, y como un sacrilegio oyó el
relincho del bufón que descalzaba a su amo
en la gran sala desmantelada. (LCC, 84)

donde, en algún caso -(61b)-, por medio de este recurso, se crea una identificación entre erotismo y religión, o, en otras palabras, el famoso "satanismo" característico de la prosa decadentista.

Por otro lado, en otros ejemplos citados -(61c) o (61d)-, lo religioso pasa a identificarse con el mundo

aristocrático. Con lo que estos tres mundos -religioso, aristocrático y erótico- aparecen íntimamente unidos, por este uso de la comparación en la prosa de Valle-Inclán³⁶.

Algunos ejemplos representativos del segundo procedimiento son, entre otros:

62. a. Y me clavó los ojos tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas. (SP, 87)
- b. El ciego permanece atento y malicioso, gustando el rumor de las risas, como los ecos de un culto. (...) (FS, 35)
- c. Miró, y las violetas de sus ojos sonrieron, y aquella sonrisa de inocente arrobó tembló en sus labios, y como óleo santo derramóse por su faz. (FS, 47)
- d. (...), y los corazones se volvían, como en una oración, hacia aquel campo de batallas, por donde galopaba la sombra prócer del Rey. (LCC, 144)
- e. Carolina juntaba las manos, como en una visita de pésame. (LCM, 47)

La comparación religiosa calificadora del discurso de un personaje suele identificar, en estos ejemplos, una parte del cuerpo del personaje, con ese discurso religioso - (62a), (62b) y (62c)-. El símil sirve para sacralizar acciones y partes del cuerpo (sobre todo los ojos) de algún personaje, en contextos no religiosos. La idea de acto de locución está presente en el término de comparación con significado de religioso, al indicar este un tipo de discurso o texto marcadamente sacro.

Por último, también el símil con significado religioso, se emplea como marca introductoria del discurso directo de un personaje. El término de comparación suele indicar algún tipo de discurso religioso - oración, letanía, etc.- o un lugar o acción propia del culto. En el término real, se repiten los procedimientos ya citados con anterioridad. Esto es, se tiende a evitar la aparición de verbo decir, y en el caso de aparecer un verbo de lengua, es un término marcado que indica actitud o

entonación de la enunciación del personaje, con lo que se caracteriza tanto el discurso directo del personaje, como la misma acción. Otra manera de presentar este discurso consiste en señalar una acción paralela al acto de habla. Como último procedimiento, es destacable el que la comparación califique al sustantivo voz, o a alguno de sus parasinónimos:

63. a. Y otra voz secreteó como en el confesonario:
(SI, 119)

b. Otras voces murmuraron como en una letanía:
(SI, 120)

c. Su voz levantóse grave como en un responso:
(SI, 161)

d. Un murmullo, ardiente como una oración,
entreabrió las bocas renegridas y tristes de
los mendigos: (SP, 45)

e. Don Celes, como en un pésame, estrechó
largamente la mano del carcamal, que con
gesto de benévola indiferencia: (TB, 197)

3. COMPARACION INTRODUCIDA POR 'COMO SI'.

3. 1. Introducción.

Otro aspecto interesante para el estudio de la comparación en la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán es el de la comparación introducida por medio de como si. Como punto de partida metodológico-teórico, tomaremos muy en cuenta las consideraciones gramaticales propuestas por S. Fernández Ramírez¹, a propósito de la presencia y distribución de diversas formas del subjuntivo en esta construcción. Lo primero que se debe decir es que la forma verbal predominante, en ambos autores, es el imperfecto de subjuntivo en -se. Por otra parte, esta construcción es poco frecuente en las obras de Eça de Queiroz, sin embargo es muy usual en las de Valle-Inclán, sobre todo en la prosa de las Sonatas.

Como norma general, se puede establecer que el valor predominante en esta construcción es que la representación contenida en el término de comparación esté sugerida directamente por la representación del término real². En gran número de las ocasiones, el símil viene a ser un comentario del narrador acerca de algún momento de lo narrado.

El uso más habitual de la comparación introducida por como si, en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, consiste, como indicó S. Fernández Ramírez, en representar una idea, o una acción como "inadecuada, dentro del orden de la realidad, pero como idealmente adecuada para situar la intuición primaria dentro del orden de la realidad sentimental y subjetiva, en conexión de sentido con ella³". El procedimiento más frecuente consiste en dar carácter abstracto a sensaciones concretas, especialmente por medio de una alusión al mundo del ensueño. De tal manera que la actitud o la acción de un personaje se identifica con el sueño, o con expresiones en las que este aparece:

1. a. Concha exhaló un suspiro y abrió los ojos llenos de vaguedad y de extravío, como si despertase de un sueño poblado de quimeras. (SO, 21)
- b. Ella sonrió, cerrando los ojos, como si también evocase un recuerdo. (SO, 38)
- c. Entró Candelaria con una lámpara encendida y Concha exclamó como si despertase de un sueño: (SO, 43)
- d. Sólo María Rosario permanecía silenciosa y bordaba lentamente como si soñase. (SP, 34)
- e. Su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, (...) (SP, 39)
- f. Adolfito abría los ojos con falsa sorpresa como si presintiese y no alcanzase veladas intenciones. (LCM, 202)

Así, en varios de los ejemplos citados (en concreto (1a), (1b) y (1f)), la acción de la que parte la identificación con el mundo del ensueño, corresponde al abrir o al cerrar los ojos un personaje. Acción que se matiza, excepto en (1b), con un modificador que contiene al menos un elemento que alude a algún aspecto subjetivo (vaguedad y extravío en (1a), sorpresa en (1f)), que sirve de apoyo a la aparición del símil. En (1d) y (1e) también aparece un elemento que permite la presencia del término de comparación (un adverbio en -mente y un adjetivo predicativo, respectivamente), que aporta un matiz significativo referente a algún aspecto de lo subjetivo.

La referencia más frecuente en el término de comparación alude explícitamente al sueño -(1a), (1c) y (1d)-. E ejemplos se refiere a variadas acciones asimilables a la ensoñación. Es decir, la estructura subyacente de este tipo de comparación introducida por como si puede esbozarse de la siguiente manera: Una acción de un personaje, sobre todo un movimiento de ojos, se interpreta como si dicho personaje soñara, o hiciera alguna actividad identificable como propia del sueño.

3.2. Comparación introducida por 'como si' referida a aspectos corporales.

Otro aspecto interesante de la comparación introducida por como si, consiste en destacar algún rasgo sensorial, que se nos presenta como característico y fundamental de un personaje o de un objeto presente en la acción del relato. Lo más frecuente es que el elemento introductor sea un adjetivo, donde aparece este rasgo sensorial, que suele ser un adjetivo en posición incidental, o un adjetivo predicativo. Es decir, un epíteto que modifica indirectamente al sustantivo al que refiere. Además, en ciertas ocasiones, dicho epíteto no ocupa una posición inmediatamente anterior al símil, sino que puede estar alejado de este, por la interposición de un Sintagma Preposicional entre adjetivo y término de comparación, o por la posposición del sujeto, entre el(los) adjetivo(s) predicativo(s) y la comparación. Posposición debida sobre todo a la pretensión de marcar el ritmo de la frase:

2. a. (...) permanecía sorprendida y acobardada, sin osar insistir; trémula como si viese sangre en sus propias manos. (F, 70)
- b. (...) flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. (SP, 80)
- c. Ella suspiró angustiada como si el aire le faltase, (...) (SP, 83)
- d. Brillaban sólo algunas estrellas remotas, y en la soledad del paraje oíase bravío y ululante el mar lejano, como si fuese un lobo hambriento escondido en los pinares. (FS, 46)
- e. (...) La vio abierta [a una vidriera], inmóvil bajo la furia del viento, como si una mano la retuviese, (...) (LCC, 128)
- f. Se oía el hervidero de las olas, como si estuviesen socavando el cimiento. (TB, 163)

Esta estructura que comentamos se repite, de manera constante, excepto en (2b) y (2f) donde la comparación aparece introducida a través de un Sintagma Verbal, con interposición del Objeto Directo y del Sujeto, respectivamente, entre verbo y

comparación. En todos los casos citados el término de comparación introducido por como si viene a ser una manera de presentar esa sensación como un complemento, una ampliación de ella, sugerida, precisamente, por la representación de la oración subordinante. También es frecuente -(2d-f)- la tendencia a personificar, o a animalizar a un objeto o un paisaje por medio de este tipo de comparación.

Puede ocurrir que, por medio de la comparación introducida por como si, se consiga el fenómeno contrario. Es decir, que la alusión subjetiva esté presente en el término real, y, en el término de comparación aparece u otra alusión de índole subjetiva, que amplía aún más la idealización del discurso, u otra alusión a lo objetivo, que concreta la referencia.

Un primer procedimiento viene reflejado por medio de la estructura atributiva, que puede aparecer representada como una comparación total (A es B como C) o como una comparación parcial⁴ (A es como C):

3. a. Hace mucho tiempo que mis ideas son negras como si hubiesen pasado por el cerebro grandes brochazos de tinta. (F, 69)
- b. Era como si un perfume de lágrimas se vertiese en el curso de las horas felices. (SI, 153)
- c. Era como si lentamente la cubriesen toda entera con velos negros, de sombras pesadas y al mismo tiempo impalpables. (FS, 57)

La estructura atributiva, que contiene la comparación introducida por como si, funciona como un resumen-comentario del narrador de un momento del relato, bien para introducir la narración -(3a)-, bien para cerrarla -(3b) y (3c)-.

Un segundo procedimiento consiste en que el verbo que aparece como introductor del símil sea sentir, que, al contrario que los anteriores, se documenta con relativa frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz. Baste citar el siguiente ejemplo como modelo, que se puede considerar como canónico, de esta

construcción:

4. Sentia um frio regelado, que lhe regelava os ombros como se levasse sobre eles um saco cheio de gelo. (Contos, 270)

En (4), la alusión a un aspecto subjetivo que hace posible la presencia de la comparación introducida por como si, viene dada a partir del Objeto Directo de sentia -um frio regelado-, ampliada, a la vez, por medio de la oración de relativo que la sucede. El símil queda como una explicación de esta sensación.

Este procedimiento se documenta, asimismo, con profusión en la prosa de Valle-Inclán, especialmente en la prosa de las Sonatas, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

5. a. Eran los ojos de la niña, y al reconocerlos sentí como si las aguas de un consuelo me refrescasen la aridez abrasada del alma. (SI, 142)
- b. Sentí terror de mis pecados como si estuviese próximo a morir. (SI, 159)
- c. En vez de alegría sentí como si una sombra de tristeza cubriese mi alma, al conocer la resolución de María Antonieta. (SI, 167)
- d. (...) yo sentí una emoción voluptuosa como si cayese sobre mi corazón rocío de lágrimas purísimas. (SP, 89)

En todos los casos citados, la alusión a algún aspecto subjetivo que hace posible la presencia de la comparación introducida por como si viene dada a partir del Objeto Directo de sentir, donde aparece un sustantivo abstracto⁵, y símil queda como una explicación de esa sensación subjetiva. Un caso extremo sería el representado en (5c), donde la comparación se emplea como contraposición de dicho Objeto Directo. El término de comparación, aluda a lo subjetivo o a lo objetivo, suele contener un desarrollo metafórico, que suele ser una "metáfora de genitivo" (según la terminología propuesta por Ch. Brooke-Rose), dentro de un Sintagma Nominal en función de Sujeto, que proyecta la isotopía metafórica al resto de la oración que forma el símil.

Por último, hay que tener en cuenta otros procedimientos, menos frecuentes, en los que, también, la comparación introducida por como si refiere a un término real con significado subjetivo:

6. a. (...), pero el dolor del brazo amputado me lo impidió: Era un dolor sordo que me fingía tenerlo aún, pesándome como si fuese de plomo. (SI, 145)
- b. El hábito blanco, en largos pliegues, tenía la rigidez de la mortaja, y la sombra velada de la monja daba una sensación de terror, como si fuese a desmoronarse en ceniza, bajo el trueno del órgano, para edificación de aquellos soldados impíos. (LCC, 54)
- c. Sentíase yerta, transida de angustioso sobresalto, con la certeza irremediable de su destino, como si acabase de verlo en el fondo maligno de aquella pupila agorera. (LCM, 127)

3.3. Comparación introducida por 'como si' para resaltar aspectos religiosos.

Es también frecuente que la comparación introducida por como si aparezca, en la prosa de Valle-Inclán y, en menor medida en la de Eça de Queiroz, para aludir al mundo de lo religioso. La religión, en estos casos, no tiene significado alguno de creencia, sino que el autor se sirve de ella para aprovechar su imaginaria y los elementos del culto y de la liturgia como fuentes de prestigio y de valoración estética del discurso, sin que falten, en algunos casos, notas de blasfemia y sacrilegio propias del satanismo, tan caro a la estética decadente europea.

En primer lugar, veamos algunos de los casos más frecuentes que aparecen en la prosa de Eça de Queiroz:

6. a. (...) Fui ao oratório; desmanchei o cabelo, como se por entre ele tivesse passado um sopro celeste; (...) (A Relíquia, 78)
- b. E o viúvo, o Eusèbiozinho, esse, batendo o queixo, tão morosa e soturnamente, como se

caminhasse para a sua própria sepultura, lá se dirigiu ao lupanar onde tinha uma paixão. (Os Maias, I, 171)

En los ejemplos citados en (6), se documentan dos de los procedimientos más frecuentes en la prosa de Eça de Queiroz, en los que interviene este tipo de comparación para aludir al ámbito de lo religioso. En (6a), la comparación aparece como medio para equiparar una parte del cuerpo de la amada con una característica propia del mundo de lo religioso. Dicha alusión viene facilitada por el "decorado" en el que se inscribe la acción -un oratorio-, un lugar dedicado al culto litúrgico.

En (6b), la comparación introducida por como si, alude, directamente, a un lugar considerado como característico dentro de la liturgia católica -sepultura-. Por medio de esta alusión a un lugar propio de la liturgia para identificar otro local, no precisamente religioso -un lupanar-, se consigue un matiz humorístico, tan propio de la obra de Eça de Queiroz.

Por el contrario, en la prosa de Valle-Inclán estas alusiones al mundo de lo religioso son bastante frecuentes y se documentan a través de diferentes procedimientos.

En primer lugar, están casos en que un personaje del texto aparece identificado con un personaje propio del ámbito de lo religioso. Lo más frecuente es que, por medio del símil, se autoidentifique el narrador, Bradomín, de diversas maneras. Esta visión puede abarcar desde la identificación con un diablo a con un santo:

7. a. La pobre Concha era muy piadosa, y aquella admiración estética que yo sentía en mi juventud por el hijo de Alejandro VI, le daba miedo como si fuese el culto al Diablo. (SO, 21)
- b. Yo repuse con señorial condescendencia, como si fuese un capellán de mi Casa el Obispo de la Seo de Urgel. (SI, 105)
- c. Yo, como si fuese el diablo, salí de la estancia. (SI, 160)

- d. Todos se inclinaron como si yo fuese el Santo. (SP, 44)

La estructura básica de estos ejemplos consiste en contraponer una acción, que puede efectuarla el propio personaje-narrador -(7b) y (7c)-, o no -(7a) y (7d)-, con la identificación de Bradomín como un personaje característico de lo religioso, introducida por como si. (7a) y (7b) suponen variantes respecto a este modelo. En (7a), no sólo se identifica a Bradomín con el Diablo, sino que una de sus aficiones -la admiración por César Borgia- se destaca como un culto satánico. En (7b), lo que se resalta es una actitud de Bradomín, subrayada en mayor medida, por la presencia del símil introducido por como si.

Otro procedimiento de alusión al mundo de lo religioso consiste en equiparar una acción del personaje, en varias ocasiones erótica, con otra característica de la liturgia o el culto, sobre todo, el de la religión católica:

8. a. La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. (SO, 47)
- b. María Antonieta levanta al cielo sus ojos, que las lágrimas hacen más bellos, y murmura como si rezase: (SI, 175)
- c. Adega con las violetas de sus ojos resplandecientes de fe, murmuró como si repitiese una oración aprendida en un tiempo lejano: (FS, 77)

En (8a) se identifica un acto erótico con la comunión, pero la comunión de la vida de Concha; de tal forma que se nos presenta el amor carnal como idéntico al amor divino⁶, con la pretensión de dar un aire "pecaminoso" al relato. En (8b) y (8c), de lo que se trata es de identificar la manera de hablar de una mujer⁷, siempre vista como un murmullo, con una actividad oral propia del ámbito religioso. A propósito de (8c), conviene, asimismo, señalar el carácter desactualizador del símil, puesto que, si bien el discurso de Adega se ve como un rezo, esta oración aparece considerada como aprendida en un tiempo lejano. En definitiva, de lo que se trata es de dar prestigio al texto

y ocultar la realidad desarrollada en el relato, al utilizar este tipo de comparación alusiva al ámbito de lo religioso.

Un tercer procedimiento se desarrolla en casos como los siguientes:

9. a. Y después, tras el introito de una tos, volviendo a cobrar su sonrisa de viejo teólogo, marrulleó en voz baja, como si estuviese en el confesonario: (SI, 95)
- b. El Señor Polonio se despidió en voz baja, como si estuviese en una capilla, y salió sin ruido, cerrando tras de sí la puerta (...) (SP, 31)
- c. Las dos mujeres caminan juntas, con los mantelos doblados sobre la cabeza como si fuesen a una romería. (FS, 32)

en los que, por medio de la comparación con como si, se identifica la voz -(9a) y (9b)-, o el aspecto -(9c)- de un personaje, con la presencia en algún lugar característico del mundo religioso. En (9a) y (9b), se repite el mismo procedimiento señalado en (8b) y (8c), mediante el cual se califica a la voz - en estos casos masculina-, con una comparación de índole eclesiástica. En (9c), a partir de un único rasgo descriptivo, que señala al vestir de dos mujeres, se establece esta identificación religiosa.

Por último, tenemos otro tipo de empleo de este tipo de comparación, mucho menos frecuente, en el que la alusión a lo religioso dentro del término de comparación viene dada, de una forma mínima, por medio de un adjetivo:

10. a. Levantó los brazos, como si evocase un lejano pensamiento profético, y los volvió a dejar caer. (SO, 12)
- b. Y como si saliese de un ensueño místico, suspiró la monja: (LCC, 113)

En los dos casos de (10), la interpretación religiosa contenida en el símil viene impuesta por la presencia de un adjetivo -profético y místico, respectivamente- que ocupa el

último lugar en el término de comparación y con acentuación esdrújula, con lo que dota al símil de un ritmo peculiar. Si dicho epíteto no apareciera en el texto, no sería posible interpretar el símil como una alusión al mundo de lo litúrgico. En los dos casos, la función de la comparación es la de desactualizar la acción expresada en el relato.

3.4. Comparación introducida por 'como si' para referir al mundo aristocrático.

Mucho menos frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, es la presencia del símil para aludir al campo de lo aristocrático, lo autoritario o lo noble:

11. a. Acosados por la lluvia, hicimos alto en los viejos molinos de Gundar, y como si aquello fuese nuestro feudo, llamamõs autoritarios a la puerta. (SO, 9)
- b. Dijérase que el dilatado Golfo Mexicano sentía en sus verdosas profundidades la pereza de aquel amanecer cargado de pólenes misteriosos y fecundos, como si fuese el serrallo del Universo. (SE, 147)
- c. El Brigadier Valdemoro, haciendo piernas, heroico y campanudo como si recorriese un campo de batalla sembrado de muertos, salió de la sombra (...) (LCM, 132)

En los tres casos citados, el símil tiene valor descriptivo, al sintetizar, por medio de esta identificación, las características más destacables de la acción de un personaje - (11a)-, de un paisaje - (11b)-, o la actitud momentánea de un personaje - (11c)-. Además, la alusión contenida en la comparación puede referirse al mundo de lo nobiliario, como mínimo, de dos formas. La primera, representada por (11a) y (11b), consiste en comparar un lugar determinado en la acción del relato con otro propio de este mundo aristocrático. La segunda - (11c)- consiste en identificar la actitud, el movimiento de un personaje como si fuera propio de una acción y de un lugar propio de este mundo

noble, y autoritario.

3.5. Comparación introducida por 'como si' para introducir el discurso directo de un personaje.

La comparación introducida por como si también tiene la función, tanto en la prosa de Eça de Queiroz como en la de Valle-Inclán, de servir para la presentación del discurso directo de algún personaje en el relato. La construcción más frecuente es la formada por tres momentos destacados en la acción del relato. El primero expresa una acción del personaje que va a enunciar su discurso; a continuación aparece el símil introducido por como si, donde el narrador desliza un comentario acerca de esa acción, y, finalmente, aparece un verbum dicendi, que no suele ser el archilexema decir, sino alguno de sus hipónimos, que matizan y valoran el acto de enunciación.

En la prosa del novelista portugués encontramos ejemplos como los dos siguientes, que pueden considerarse como representantes canónicos de la construcción citada:

12. a. [Un condenado] (...), o peito atirado para diante e as costelas a estalar, como se num esforço desesperado quisesse arrancar-se do madeiro, urra sem descontinuar, medonhamente: (A Relíquia, 244)

b. -Oh! Diogo! Oh! Diogo! -gritou Afonso, estorcendo-se como se o trespassasse um ferro: (Os Maias, I, 154)

La comparación introducida por como se está empleada, sobre todo en (12a), como un elemento de transición entre la descripción de la posición del personaje en el momento de empezar a hablar, y dicha acción locutiva. El símil funciona como una especie de comentario que efectúa el narrador sobre la acción realizada por el personaje. Comentario que, además, califica tanto el acto de enunciación como el enunciado mismo. Pero de distinta manera en los dos ejemplos citados.

En (12a), la comparación aporta el significado propio de la acción que lleva a cabo el personaje; acción sugerida por la enumeración de rasgos descriptivos que introducen a dicho símil. En (12b), aparece esta construcción, pero al revés. Esta alteración está motivada, según creemos, porque el símil no está como marca introductoria del comienzo del discurso directo de un personaje, sino que, por el contrario, califica a este, cuando ya está expresado en el texto. En este ejemplo, la construcción corresponde al siguiente orden: en primer lugar el verbum dicendi; a continuación la acción que lleva a cabo el personaje, representada por el gerundio; y, en último lugar, la comparación introducida por como se, que sirve para matizar y comentar dicha acción.

En la prosa de Valle-Inclán este empleo de la comparación introducida por como si se utiliza con mayor profusión y variedad, como lo prueban ejemplos como los siguientes:

13. a. Se cubrió los ojos, como si la llama de la chimenea le molestase, y añadió: (F, 102)
- b. Después, con voz baja e íntima, como si hablase consigo misma, balbuceó: (F, 150)
- c. Yo me incliné sobre la fuente, y como si hablase con la imagen que temblaba en el cristal del agua, murmuré: (SP, 72)

La comparación ocupa una posición intermedia, parentética, a manera de transición entre una acción del personaje y sus palabras. Como indicábamos, el símil aparece como una especie de comentario de la acción del personaje, pero de distinta forma en los tres ejemplos citados. Si en (13a) se señala una explicación hipotética de la acción del personaje, en (13b) y (13c) se matiza y comenta el acto de enunciación, por medio de la comparación introducida por como si.

Una variante de esta construcción consiste en que se expresen la acción del personaje y la comparación, pero no el verbum dicendi. Por lo tanto, el símil queda como elemento

introdutor -al ocupar posición final en la frase- del discurso directo del personaje. Así, en la prosa de Eça de Queiroz se documentan ejemplos como los siguientes:

14. a. E o homen, rindo, alargou os braços, como se encontrasse o esperado do seu coração: (A Relíquia, 249)
- b. (...): os pés empoeirados, que há pouco a dor torcia dentro das cordas, pendiam agora direitos para o chão, como se o fossem em breve pisar: (A Relíquia, 249)

En ambos casos, se destaca la acción que el personaje efectúa en el momento de empezar a hablar. Esta expresión, por tanto, aparece en el texto como una especie de acotación dramática. En los dos ejemplos citados, la acción destacada se relaciona con el aspecto físico del personaje y la comparación establece una identificación, a manera de comentario del narrador, por medio de la cual se califica tanto la acción del personaje como su discurso.

En la prosa de Valle-Inclán tenemos ejemplos como los siguientes:

15. a. El fraile vino hacia mí, cogiéndose con las dos manos la cabeza temblona, como si temiese verla rodar de los hombros: (SI, 101)
- b. El Rey guardó silencio, como si quisiese mostrar disgusto de mis palabras: (SI, 124)
- c. De pronto me miró ansiosa, parpadeando como si saliese de un sueño: (SP, 88)

En los tres casos citados, se destaca la acción llevada a cabo por el personaje en el momento de empezar a hablar, con lo que funciona como una especie de acotación dramática. La comparación aparece como una identificación establecida, a manera de comentario del narrador, para calificar la acción del personaje en cuestión, y, por ende, al discurso mismo.

Otra construcción frecuente en la prosa de Valle-Inclán, en la que aparece un símil encabezado por como si y sirve

asimismo para introducir el discurso directo de un personaje, consiste, precisamente, en el procedimiento contrario al observado en (13) (14) y (15). Es decir, el verbum dicendi aparece como introductor del símil con como si, siendo posible que, inmediatamente después, se exprese alguna acción simultánea al discurso que sirve para caracterizar tanto a este, como al personaje que lo enuncia:

16. a. Exhaló las últimas palabras como si fuesen suspiros, y apoyó una de sus manos sobre los ojos: (SO, 37)
- b. [el seminarista] (...), dijo como si adivinase mi pensamiento y lo respondiese: (SI, 93)
- c. [la niña] (...) repitió como si buscase en mis palabras un sentido oculto: (SI, 143)
- d. Murmuró Carolina Torre-Mellada, con un gesto distraído, como si diese respuesta a sus callados pensamientos: (LCM, 44)
- e. [Un borracho] (...): Encarándose con el guindilla, gritó provocativo, la lengua torpe y chapucera como si tuviera borlas: (LCM, 222)

El verbum dicendi no suele ser el archilexema decir, sino alguno de sus hipónimos, que destacan diversas cualidades del acto de enunciación del personaje, sobre todo las referidas al cómo se enuncia ese discurso⁸; y, en algunos casos -(16d) y (16e)-, el acto de comunicación del personaje se recalca aún más, por alusiones a un gesto -(16d)-, o al matizar y caracterizar la lengua del personaje -(16e)-. El símil, en estos casos, introduce una explicación, un apunte, acerca del discurso del personaje y su discurso.

Por último, el símil introducido por como si sirve, asimismo, para marcar el principio del discurso de palabras propio de un personaje en casos como los siguientes:

17. a. Como si huviese el beso de mi boca, su boca pálida y fría se torció con una mueca cruel. (SO, 79)
- b. [la Duquesa de Uclés] (...). Al hablar del

heredero se enterneceía como si también fuese su hijo: (SI, 128)

- c. Me miró despavorida, como si al sonido de mi voz se despertase: (SP, 85)
- d. Los marineros, como si no le hubiesen oído, redoblaron su clamor: (LCC, 56)

en los que no aparece explícito el verbum dicendi, sino que, más bien, se destaca la actitud o la acción del personaje que va a enunciar su discurso. La comparación, en estos casos, puede ocupar la posición final de frase, aunque no con la fijeza con que aparece en casos anteriores, y está empleada como comentario explicativo de esa actividad del personaje (en ciertos casos, como (17c), es en el término de la comparación donde aparece alguna referencia al acto comunicativo de los personajes).

4. COMPARACION INTRODUCIDA POR OTRAS PARTICULAS COMPARATIVAS.

4. 1. Introducción.

En la prosa de Eça de Queiroz y en la de Valle-Inclán aparecen también comparaciones introducidas por elementos distintos a como o como si. Los más frecuentes en los textos analizados son cual (si), semejante, y a modo de. Dichos elementos se utilizan, en gran medida, como ocurría en los epígrafes anteriores, para retardar y, al mismo tiempo, enriquecer las diversas acciones presentes en el relato. No obstante, estos casos son menos frecuentes que los otros tipos de comparación que tenemos presente en este estudio, aparecen, en la prosa de Valle-Inclán, con mayor profusión en sus primeras obras, y son casi inexistentes en las últimas.

Sin embargo, en la prosa de Eça de Queiroz se documenta con mayor frecuencia que en la de Valle-Inclán, sobre todo, en aquellos ejemplos en los que la comparación está introducida por más/menos ... que, es decir, por una comparativa de desigualdad. En estos casos, el autor portugués repite la cualidad comparada en ambos miembros de la construcción:

1. a. (...) sua face mais branca que as brancas barbas duma morta brancura de lápide. (A Iustre Casa de Ramires, 221)
- b. (...) era mais velho que os mais velhos carvalhos. (Últimas Páginas, 176)

- c. Numa claridade que êle irradiava mais clara que tôdas as claridades! (Contos, 97)
- d. Dois poços fundos não luziam mais negra e taciturnamente que os seus olhos taciturnos e negros. (A Cidade e as Serras, 99)

En los ejemplos citados en (1), Eça de Queiroz logra dar una gran fuerza rítmica a esta construcción, por medio de la repetición de la cualidad que se compara en los dos miembros que constituyen la comparativa de desigualdad. Así, por ejemplo, en (1d), nos encontramos con una construcción paralelística, llevada a cabo por medio de esta repetición de palabras. En el término real, las dos características que se destacan del objeto que es comparado siguen un orden determinado: cualidad objetiva, cualidad subjetiva. En el término de comparación, por el contrario, estas dos cualidades se repiten -aplicadas a una parte del cuerpo humano (olhos)-, pero en el orden contrario: es decir, en primer lugar aparece la cualidad subjetiva, y en segundo lugar la objetiva.

Otra manera de usar la repetición es la que aparece en el siguiente ejemplo:

- 2. As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão loira, tão linda, e com tantas joias, chamaram-lhe logo a negreira! (...)
(Os Maias, I, 33)

donde no sólo se repite una palabra, sino que, se repite una misma construcción, de manera intensificativa, para destacar las diversas cualidades que caracterizan al personaje y sirven para establecer la base de la comparación del texto.

4.2. Comparación introducida por otras partículas referida a aspectos corporales.

También este tipo de comparación introducida por partículas distintas a como, se utiliza como un medio para aludir a diversas sensaciones y a distintos aspectos de la subjetividad.

El recurso más corriente consiste en que si en el término real aparece una alusión a un aspecto de lo objetivo, en el término de comparación la alusión sea a lo subjetivo, y vice versa:

3. a. E a sua oração perene subia e enrolava-se em tórno das cordas à maneira duma deslustrante névoa de oiro. (Contos, 144)
- b. Afonso da Maia deu um repelão à carta, menos enojado das torpezas da história, que daqueles lirismos relambios. (Os Maias, I, 108)
- c. E o milagre fez-se. Meses depois o Jacobino, o Marat, voltava de Santa Olávia, um pouco contrito, enfastiado sobretudo daquela solidão, onde os chás do brigadeiro Sena eram mais tristes que o terço das primas Cunhas. (Os Maias, I, 18)

En la prosa de Valle-Inclán, sin embargo, no son tan frecuentes los ejemplos en que aparece esta comparación introducida por elementos distintos a como (si). En primer lugar, pueden destacarse los siguientes ejemplos como característicos de la utilización de este tipo de símil en la obra en prosa de D. Ramón:

4. a. (...) quemaba las cartas una a una, con gran lentitud, viéndolas retorcerse en el fuego, cual si aquellos renglones de letra desigual y felina, apretados de palabras expresivas, ardorosas, palpitantes, que prometían amor eterno, fuesen capaces de sentir dolor. (F, 67)
- b. ¿Pero acaso la más blanca y casta de las amantes ha sido nunca otra cosa que un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas esencias? (SO, 84)
- c. Como una ráfaga vino y se fue, semejante a esas luces que de noche se encienden y se apagan a lo largo de los caminos. (SI, 90)
- d. Despertéme al amanecer con los nervios vibrantes, cual si hubiese pasado la noche en un invernadero, entre plantas exóticas, de aromas raros, afroditas y penetrantes. (SE, 105)

En todos los casos citados en (4), la comparación se

desarrolla con la máxima amplitud, por medio de oraciones de relativo, y diversos complementos, sobre todo series adjetivales y Sintagmas Preposicionales, dentro del término de comparación. Estos desarrollos comparativos sirven, no sólo para precisar, con el mayor detalle posible, la identificación producida a través del símil -con términos de comparación que, por lo general, enriquecen el relato con el mayor lujo posible-, sino que, además, dotan a la frase de un ritmo retardador.

Así, por ejemplo, en (4a), el símil, introducido por cual si, contiene en su término de comparación una oración de participio concertado y una oración de relativo, que, además, presentan una estructura silábica peculiar¹:

4. a'. cual si aquellos renglones de letra desigual
y felina (17)
apretado de palabras expresivas, ardorosas,
palpitantes, (20)
que prometían amor eterno, (10)
fuesen capaces de sentir dolor. (11)

en la que los cuatro miembros que forman el término de comparación, tomados de dos en dos, son casi isosilábicos, y, además, los dos primeros tienen, aproximadamente, el doble de sílabas que los dos siguientes; con lo que esta construcción presenta marcadas características rítmicas. Asimismo, la presencia, en este ejemplo, de dos series adjetivales, en el Sintagma Nominal y en la oración de participio, que señalan diversas características personificadoras, hacen posible e interpretable con claridad el atributo del término de comparación.

En (4b), el término de comparación bimembre, que, a la vez, es isosilábico:

4. b'. otra cosa que un pomo de divino esmalte, (13)
lleno de afroditas y nupciales esencias. (13)

La entonación interrogativa está matizada por estos dos miembros isosilábicos. Al mismo tiempo, también debe señalarse el paralelismo, casi perfecto, establecido en esta construcción

apositiva bimembre:

4. b''. N + de + A + N
A + de + A y A + N

Es decir, que podría decirse, utilizando la terminología de S. Levin, que este término de comparación presenta una construcción bimembre en posiciones sintácticamente equivalentes², dado que el paralelismo existente en el símil es tanto silábico como sintáctico.

En (4c), se desarrollan dos comparaciones para caracterizar dos acciones consecutivas realizadas por el mismo personaje: la primera comparación sirve como elemento introductor de la acción, y la segunda aparece como una conclusión-resumen de esa misma acción del personaje. Los términos de comparación refieren a elementos de la naturaleza, con la intención de marcar la rapidez de la actividad del personaje.

En (4d), los complementos que enriquecen el término de comparación están claramente delimitados, por la utilización de pausas que las separan unas de otras.

La comparación introducida por alguna partícula distinta de como aparece, asimismo, en la prosa de Valle-Inclán, para calificar a diversas partes del cuerpo de un personaje. Por lo general, dicho personaje es secundario en el desarrollo del relato, con lo que el símil se utiliza para describirle con un solo rasgo, considerado como fundamental, o, al menos, más destacable. Aunque son poco frecuentes, entre ellos destacan los siguientes ejemplos:

5. a. Apuntábale negra barba, que encerraba, a modo de ébano, un rostro pálido y quevedesco. (F, 99)
- b. No acertaba con las palabras, el corazón batía en el pecho cual azorada paloma. (FS, 25)
- c. (...), y su boca rasurada y aldeana, semejante a una gran sandía abierta, (...) (FS, 34)

Lo primero que cabe observar es que se intenta alejar, en la medida de lo posible, a la comparación del sustantivo al que refiere. Sin embargo, los elementos interpuestos entre ambos términos sirven para establecer o, al menos, matizar la isotopía que permite la presencia del símil. Así, por ejemplo, en (5a), la comparación, además de destacar un rasgo descriptivo, juzgado como esencial, se utiliza como un elemento que contrapone dos partes del cuerpo del personaje, la barba -negra- y el rostro -pálido-.

Por el contrario, en (5c), la comparación está introducida a partir de la isotopía seleccionada por el Sintagma Nominal, compuesto por un sustantivo y una serie adjetival compuesta por dos epítetos. Así pues, la comparación no sólo refiere al sustantivo, sino a todo el Sintagma Nominal.

4.3. Comparación introducida por otras partículas que contiene alusiones culturales.

La comparación introducida por alguna partícula distinta a como aparece también en la prosa de Valle-Inclán como un procedimiento característico para proporcionar referencias culturales al texto. Naturalmente, al ser poco frecuentes en la prosa de Valle-Inclán este tipo de símiles, son escasos los procedimientos por medio de los cuales se dota al discurso de estas identificaciones con el mundo de lo cultural, y, en especial, de lo literario. Como norma general, se puede decir que la función de este recurso consiste en idealizar y estilizar el mundo narrado. Así, entre otros, seleccionamos los siguientes, como ejemplos de los diversos procedimientos de alusión cultural presentes en la prosa de Valle-Inclán:

6. a. El fraile se puso en pie: Tenía el aspecto fiero de un ogro, y a mí me divertía al igual que los ogros de los cuentos: (SI, 162)

b. Yo la senetí pesar sobre mi hombro semejante a la fatalidad en un destino trágico. (SP,

91)

- c. Vestía como las criollas yucatecas, albo hipil recamado con sedas de colores, vestidura indígena semejante a una tunicela antigua, (...) (SE, 98-99)
- d. Era tan esbelto, ligero y blanco, que la clásica comparación con la gaviota y con el cisne veníale de perlas. (SE, 106)
- e. (...), unos días que eran semejantes al mar en la costa de Lisboa. (LCC, 69)

En (6a) la alusión de tipo cultural contenida en el término de comparación viene dada a través de una estructura del tipo N de N, en la que el primer sustantivo aporta el significado de personaje característico de un discurso literario (ogros) y el segundo sustantivo refiere, precisamente a ese discurso literario (cuentos). La identificación que se establece entre fraile y ogro, ya viene dada, en el texto, en la primera clausula de la oración coordinada. De tal forma que la comparación, en este ejemplo, funciona como una explicación de esa identidad establecida anteriormente.

En (6b), aunque, en el término de comparación se repite, parcialmente, la estructura de (6a) -SN + SP-, la alusión cultural viene dada de otra manera. El sentido cultural-literario viene impuesto a partir de nuestro "conocimiento del mundo", que atribuye al símil una referencia al género literario de la tragedia, y, en especial, a la tragedia griega.

En (6c), la referencia cultural (en este caso iconográfica) viene dada por medio de la construcción NA, en la que el sustantivo -tunicela-, puede aludir a dos realidades, bien a un tipo de túnica característioca en la antigüedad, bien a una de las vestiduras de los obispos³. El adjetivo -antigua- queda como una marca, aún más explícita, de la intención del autor de desactualizar el discurso lo más posible.

En (6d), la alusión de tipo cultural aparece en el

elemento introductor del símil -la clásica comparación-, por un procedimiento que podría entenderse como metaliterario. Dado que se califica a un personaje por medio de una comparación fosilizada, o, si se prefiere, por medio de un cliché⁴, el autor-narrador, consciente de que este tropo está gastado, se refiere a él con la expresión la clásica comparación.

En (6e), la alusión cultural viene dada en el Sintagma Preposicional del término de comparación, que especifica la identificación días-mar, ubicándola en un sitio concreto -costa de Lisboa-.

4.4. Comparación introducida por otras partículas que refiere al mundo de lo religioso.

La comparación introducida por partículas distintas a como aparece también para proporcionar al texto referencias al ámbito de lo religioso y de lo litúrgico. Al igual que ocurría en los casos en que como es el elemento introductor de la comparación, las referencias religiosas están desprovistas de todo significado de creencia. Su presencia en el texto sirve más bien para aprovechar la imaginería y los elementos característicos del culto y de la liturgia religiosa, en especial la católica, concebidos como fuentes de prestigio y de valor estético, con la nota añadida de blasfemia y sacrilegio característica del decadentismo:

7. a. (...) observaba cómo algunas chispas, brillantes y tenues, cual esas lucecitas que en las leyendas místicas son almas en pena, (...) (F, 67)

b. Al entrar yo, algunas damas se pusieron en pie, cual solían cuando entraban los eclesiásticos de respeto. (SI, 168)

c. Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. (SP, 61)

d. La campaña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, (...) (SE, 100)

- e. Por el fondo del huerto, bajo la sombra de los manzanos, aparece el abuelo, un viejo risueño y doctoral, con las guedejas blancas, con las arrugas hondas y bruñidas, semejante a los santos de un antiguo retablo. (FS, 38)

En gran parte de los casos citados - (7a), (7c) y (7e) - la alusión de tipo religiosa contenida en el símil puede considerarse también como de tipo cultural, ya sea artística o literaria.

En (7a), la referencia religiosa aparece en la oración de relativo que completa la identificación establecida por medio de la comparación. La alusión religiosa viene dada por el adjetivo místicas. El sintagma Preposicional en el que aparece este refiere a un discurso literario específico -leyendas-, que permite la aparición e interpretación del atributo -almas en pena-, que también pertenece al mundo de lo religioso.

Asimismo la referencia religiosa de (7b) también aparece en la subordinada, que complementa el significado de la comparación. Pero, en este ejemplo, lo religioso está empleado como dignificación del personaje al que refiere la comparación (Bradomín), al equiparar la acción de las damas ante la entrada del Marqués de Bradomín con la que hacían ante los eclesiásticos.

En (7c), la comparación de igualdad introducida por una partícula distinta a como sirve para que el narrador-personaje se autoidentifique como un personaje perteneciente al ámbito de lo religioso. Con una equiparación que queda aún más concretada con la presencia de un segundo símil, por medio del cual, el Marqués de Bradomín, narrador de sus amores carnales, se compara con San Juan de la Cruz, poeta del amor divino. De tal forma que el primer símil aparece como "puente", en el que se hace explícita la isotopía, gracias a la que se identifica a Bradomín con San Juan.

En (7d) la alusión al mundo eclesiástico-litúrgico está expresa en una estructura gramatical del tipo N de N, en la que

es el segundo sustantivo -nupcias- el que presenta un significado propio de dicho mundo.

En (7e), la comparación sirve para concluir una enumeración de rasgos, de carácter descriptivo, que identifica al personaje -el abuelo-, con una alusión tanto de índole religiosa como de índole cultural, reflejada en el texto con una construcción de N de N. El primer sustantivo refiere a una clase de personaje religioso -santos- y que el segundo remite a un determinado modelo de representación artística -retablo-, de carácter religioso, asimismo.

4.5. Comparación introducida por otras partículas que alude al mundo aristocrático.

En último lugar, citaremos aquellos escasos ejemplos en que, por medio de este tipo de comparación que estudiamos, se alude en el texto a un mundo aristocrático, caracterizado, sobre todo, por su antigüedad y por su nobleza:

8. a. (...), besándole las manos con tantas muestras de humildad y contento cual si fuese una princesa la que llegaba. (SE, 154)
- b. Semejante a una princesa oriental, ungióse con esencias. (SE, 171)
- c. (...), y el mastín, a modo de viejo adusto, ladraba al recental que le importunaba con infantiles retozos. (FS, 15)

En (8a) y (8b), un mismo personaje de la acción (en concreto, la Niña Chole) aparece constantemente identificado, a lo largo de SE, como una princesa. Isotopía básica, que se enriquece, progresivamente, en el relato, con diversos matices (sobre todo en (8b)), según las diversas acciones o actitudes del personaje.

En (8c) esta referencia a un mundo noble y antiguo no sólo sirve para identificar personas, sino que puede emplearse

para personificar diversos elementos de la naturaleza, objetos, o, como ocurre en este caso, animales.

5. COMPARACION VERBAL.

5. 1. Introducción.

En último lugar, dentro del estudio de la comparación con valor poético en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, vamos a tratar de aquellos casos en que el símil no está introducido por como (si), o elementos similares, sino por un verbo. Este verbo suele ser, en la mayoría de los casos, parecer, aunque no es infrecuente que aparezca alguno de sus parasinónimos, como semejar, evocar, recordar, etc. Por lo general, el verbo que selecciona la comparación suele aparecer en pretérito imperfecto de indicativo, con valor desactualizador¹ de la identificación que se produce en el texto, al remitir a una imagen característica del pasado. Otro aspecto interesante es que, sobre todo en la prosa de Valle-Inclán, este tipo de comparación suele aparecer dentro de una oración de relativo, ya sea explicativa o especificativa.

Por otra parte, los aspectos que trataremos en este apartado son los mismos que hemos tenido en cuenta en los epígrafes anteriores. A saber, en primer lugar aquellos en que, a través de la comparación, se intenta destacar diversas sensaciones; luego trataremos de los diversos ejemplos en los que el símil refiere a diversas partes del cuerpo de un personaje dado; para continuar con las diversas alusiones culturales (artísticas y literarias, sobre todo), religiosas y pertenecientes a un mundo de carácter nobiliario y aristocrático en las que toma parte este tipo de comparación; para terminar con el estudio de los diversos casos en que la comparación introducida por un verbo como marca de comienzo del discurso directo de un personaje.

Aunque esta distinción es, sobre todo, metodológica, conviene subrayar que, en estos ejemplos que estudiamos en este apartado, hay fenómenos diferentes a los tratados con anterioridad, y viceversa.

Lo primero que hay que señalar es que, al contrario de lo que ocurría con la comparación introducida por partículas distintas a como (si), este uso del símil introducido por un verbo es muy poco frecuente en la prosa de Eça de Queiroz, mientras que en la de Valle-Inclán se documenta con abundancia.

En los escasos ejemplos en que aparece en la prosa del autor portugués, merecen ser tenidos en cuenta casos como los siguientes:

1. a. Lá ao fundo, os montes sinistros da Judeia, tocados pelo sol oblíquo que se afundava sobre mar de Tiro, pareciam ainda formosos, azuis e cheios de docura de longe, como as ilusões do pecado. (*A Relíquia*, 112-113)
- b. (...) uma frieza que lhe parecia mais fria que a dos frios muros. (*Contos*, 224)
- c. Cohen, um homem baixo, apurado, de olhos bonitos, e suíças tão pretas e luzidias que pareciam ansopadas em verniz, sorria, (...) (*Os Maias*, I, 216)

En primer lugar, se debe señalar que este tipo de comparación está reforzada, en la mayor parte de los ejemplos, la presencia de otro símil, que matiza y amplía la identificación producida en el primero de ellos - (1a) y (1b) -.

Por otra parte, en la prosa de Eça de Queiroz, este tipo de comparación suele utilizarse para concluir una serie de rasgos descriptivos, con lo que la comparación aparece como un elemento de cierre formal de esa descripción, que matiza y amplía, al mismo tiempo, las características del paisaje - (1a) -, o del personaje - (1c) - que se destacan en el texto.

En (1a) existe una doble comparación: la primera,

introducida por parecer, añade diversas notas físicas, sobre todo la de color, propias del lugar al que se alude en el texto. En el segundo símil de este ejemplo, introducido por como, se establece una referencia a un aspecto subjetivo que sugiere dicho paisaje, perteneciente al campo de lo religioso.

Por el contrario, este tipo de comparación se documenta con asiduidad en la prosa de Valle-Inclán, a lo largo de toda su obra.

5. 2. Comparación verbal referida a aspectos corporales.

En primer lugar, vamos a tratar de aquellos casos en los que la comparación introducida por un verbo (por lo general, parecer) sirve para matizar y desarrollar las sensaciones que aparecen expresadas en el término real. Por lo general, estas sensaciones adquieren características personificadoras, o, al menos, animalizadoras, por medio del símil, el cual, además, señala diversos elementos de prestigio y lujo:

2. a. (...) donde se percibe el aroma del mosto, que parece pregonar la generosa voluntad. (SI, 137)

b. Yo la veía al través de los párpados flojos, hundido en el socavón de las almohadas que parecían contagiarme la fiebre, caldeadas, quemantes. (SI, 143)

c. (...) el perfume ideal de esas flores secas que entre cartas y rizos guardan los enamorados, y en el fondo de algún cofrecillo parecen exhalar el cándido secreto de los primeros amores. (SE, 100-101)

d. La naturaleza, lujuriosa y salvaje, aún palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada. (SE, 101)

e. La luz se apagó y volvió a brillar. Parecía que la columpiasen furiosamente, tales eran los bandazos del barco. (LCC, 135)

En (2a), a partir de una sensación de tipo olfativa -el aroma del mosto- en el término de comparación, se personifica dicha sensación, a través del infinitivo pregonar, que exige un sujeto [+humano], pero que refiere, en este fragmento, a la sensación.

En (2b), ocurre algo similar, al transferir a un objeto -almohadas- una característica propia del ser humano -contagiar-; pero, inmediatamente después del término de comparación, aparecen dos adjetivos en posición incidental que, por su significado, permiten interpretar la isotopía establecida entre término real y término de comparación.

En (2c), el término real sugiere tanto una sensación, otra vez de tipo olfativo -perfume de esas flores secas-, como un objeto -cofretillo-, pero, en el término de comparación, la personificación no sólo viene dada en el infinitivo regido por parecer, sino por el Objeto Directo de dicho infinitivo. De tal manera que la sensación expresada en el término real se identifica con una expresión que remite al discurso de un personaje.

En (2d), la sensación destacada es de tipo visual, realizada por medio de una serie de adjetivos, alguno de los cuales está empleado de manera metafórica -lujuriosa, jadeante-. El símil sirve para sugerir que la naturaleza, con esas características señaladas por los epítetos, se ve como un animal dormido.

De tal forma que la estructura del símil, en (2a-d), se puede resumir de la siguiente manera:

- 2.' Sensación + parecer + infinitivo_[+persona] +
 OD_[matiza el significado del infinitivo]

Es decir, a partir de una sensación destacable en el término real, el símil está formado por el verbo parecer (o alguno de sus parasinónimos) y un infinitivo, que exige un sujeto caracterizado como [+humano] o, al menos, como [+animal]. A dicho

infinitivo le corresponde siempre un Objeto Directo que matiza y amplía la referencia [+personal] expresada en el término de comparación.

Sin embargo, en (2e), esta construcción presenta algunas variantes. El término real, donde aparece una sensación de tipo visual, está separado por una pausa mayor que en los ejemplos anteriores. En el término de comparación, ya no aparece la construcción parecer + infinitivo, sino parecer + que + V[humano], y, posterior al símil, otra oración, que explica la isotopía establecida en el símil.

Una segunda construcción en la que aparece este tipo de comparación, consiste en que el término de comparación sirva como elemento descriptivo del término real al que refiere, que suele estar formado exclusivamente por un sustantivo:

3. a. (...): toda su persona parecía animada de lascivo encanto, (...) (F, 90)
- b. Los peñascales que flanqueaban la carretera parecían llenos de amenazas, (...) (SI, 125)
- c. Mi juventud me parecía mar de soledad y de tormentas, siempre en noche. (SP, 60)
- d. (...), y el mar, que momentos antes semejaba de plomo, empezaba a rizarse. (SE, 97)
- e. La casona del señorío, reclusa en su cerco de limoneros y naranjos, parecía achatare bajo el aleteo de las palomas que iniciaban el vuelo. (LCM, 101)

En (3a), en el término de comparación se resalta una cualidad del personaje -encanto-, que el narrador juzga como esencial y definitoria para la caracterización del personaje. Pero, dicha cualidad está modificada por un adjetivo como lascivo, que incorpora un matiz de erotismo, tan querido por el decadentismo finisecular europeo.

En el ejemplo (3b) se desarrolla una alusión personificadora en el símil. En (3c), ocurre el fenómeno

contrario, es decir, en el término real aparece una referencia caracterizada como [+humana], identificada, en el término de comparación, con un elemento [-humano] -mar-. La relación que se establece entre ambos viene dada por medio de los Sintagmas Preposicionales coordinados dependientes de mar - de soledad y de tormentas-; pero, dado que en el segundo Sintagma Preposicional no queda lo suficientemente explícita dicha relación, aparece, en aposición, otro Sintagma Preposicional, que aporta todo el contenido necesario para interpretar la intersección sémica² constituida por los dos términos que forman el símil.

Por el contrario, en (3d), la comparación está empleada para señalar el "antes" de la acción presente en el término real. La identificación de mar con plomo, señala, no sólo la quietud en que estaba antes, sino también, el color oscuro de dicho mar, junto con la impresión de pesadez, que el autor asimismo intenta destacar.

Por último, en (3e), la impresión destacada en el término de comparación viene dada no sólo por la construcción del tipo N de N que engloba al término real, sino también por la oración de participio concertado que lo modifica.

Esta comparación introducida por un verbo, también aparece en la prosa de Valle-Inclán para destacar alguna característica, juzgada por el autor como esencial, de una parte del cuerpo del personaje. La construcción más habitual es la que consiste en que el símil caracterice a un Sintagma Nominal formado por un nombre que indica esa parte del cuerpo y un adjetivo o un Sintagma Preposicional, que señala la cualidad que se destaca:

4. a. Los rizos, caíanle sobre los ojos, el cuello
mórbido y desnudo, graciosamente
encorbado[sic], parecía salir de una cascada
de encajes; (...) (F, 86)

b. Las manos, que conservaba cruzadas, parecían
dos palomas blancas, ocultas entre los
encajes del regazo azul, en cuya penumbra de

nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos. (F, 89)

- c. (...), hasta sus dientecillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; (...) (F, 92-93)
- d. Aquella cabeza prematuramente pensativa, parecía inclinarse impregnada de una tristeza misteriosa y lejana. (F, 99)
- e. (...), y acaricié aquella cabeza que parecía tener un nimbo de tristeza infantil y divina. (SI, 142)
- f. En sus ojos de terciopelo parecía haber quedado toda la tristeza del paisaje. (SI, 153)
- g. (...), y todos los rostros se asemejaron en una expresión de embobamiento familiar. (LCM, 32)

En todos los ejemplos de (4), excepto (4b), la parte del cuerpo que se destaca pertenece al busto del personaje en cuestión, y, dentro de este, sobre todo, al rostro o a alguna parte de él.

En (4a), la comparación se emplea empleada para resaltar el movimiento y el aspecto del cuello del personaje. En (4b), se destaca no sólo el movimiento de las manos, sino el contraste producido entre su color -blanco-, y el de la ropa -azul- del personaje. Contraste que se mantiene en el resto del fragmento al citar la contraposición entre el rubí y los dedos pálidos. Un fenómeno similar ocurre en (4c), donde si en el término real se destaca el blanco de los dientes, se contrapone, en el término de comparación con el rojo de la boca, y se señala, además, otra sensación, en este caso olfativa, por medio de perfumado.

En (4d), los Sintagmas Adjetivos de los dos términos de la comparación -pensativa e impregnada de una tristeza (...), respectivamente-, aportan un contenido subjetivo a la descripción

de un movimiento de una parte del cuerpo -la cabeza-, base de toda la comparación de este ejemplo.

En el resto de los casos, la construcción es muy parecida: el término real refiere a una parte del cuerpo, y en la comparación, se alude a algún aspecto subjetivo del personaje, a partir de esa parte del cuerpo.

Una forma especial, en la prosa de Valle-Inclán, empleada para calificar a un personaje, por medio de la comparación introducida por parecer (o verbos de significación similar), consiste en identificar a un personaje como una sombra o un cadáver, siempre con valor descriptivo:

5. a. (...) Así, arrebujaada, parecía una sombra milenaria. (SO, 12)
- b. (...) nuestras pisadas no despertaron rumor alguno: Parecían pisadas de fantasmas, táticas y sin eco. (SO, 35)
- c. [los soldados] (...). A la luz del amanecer parecían espectros. (SI, 31)
- d. Tres viejas, que parecían tres sombras, esperaban acurrucadas a la puerta de una iglesia todavía cerrada, (...) (SP, 19)
- e. [Tirano Banderas] (...), parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. (TB, 40)

(5c) y (5d) son ejemplos representativos de la estructura básica de esta construcción, en la que se identifica a un personaje, por lo general secundario, con una sombra. En el resto de los casos, aparece algún elemento añadido, que aporta algún matiz significativo que enriquece la identificación producida por medio de esta comparación.

En (5a), además de comparar al personaje con una sombra, aparece un adjetivo -milenaria-, con la función de alejar cronológicamente el relato, desactualizarlo de la acción que en él se narra. En cuanto a (5b), se establece la identificación entre personaje y sombra a partir de una acción realizada por

estos, con la aparición de un adjetivo coordinado con un Sintagma Preposicional, en posición incisa, que tiene como función la de explicar, aclarar al lector a qué se debe que se vea a los personajes de la acción como fantasmas. En (5e), el Sintagma Preposicional, con dos Sintagmas Nominales coordinados como término de la preposición, sirven para ampliar la referencia y añadir aspectos descriptivos, alusivos a la indumentaria de Tirano Banderas.

Una variante de esta construcción es la que se produce cuando en el término real de la comparación aparece explícita la identificación personaje-sombra y se desarrolla esta isotopía en el término de comparación:

6. a. (...), y mis barbas sombrías, que en pocas horas simulaban haber crecido como en algunos cadáveres. (...) (SI, 135)
- b. Era una sombra inmóvil, en medio del locutorio, y parecía haber llegado allí desde el fondo de alguna capilla donde estuviese enterrada. (LCC, 54)
- c. [Don Amancio] (...) Era un viejo enteco, amomado, doctoral que parecía haber salido del sarcófago para venir aquella noche al Café de Platerías. (LCM, 225)

En (6a) esta identificación al personaje con un espectro está presente, en el término real, en el adjetivo sombrías. En (6c), aparece en el adjetivo amomado, que ocupa el segundo lugar en una serie adjetival formada por tres epítetos. Y, en (6b), aparece explícita la identificación, por medio de una estructura atributiva (Era como una sombra(...)).

En el término de comparación se repite, de una forma aproximada, una estructura similar, que expresa, siempre, la idea de que ese personaje, visto como una sombra, da la impresión de que ha salido de la tumba. Dicha estructura del término de comparación, sobre todo en (6b) y (6c), podría esbozarse del siguiente modo: Al verbo parecer le sigue un infinitivo compuesto, de un verbo que indica movimiento y, después de este

infinitivo, un Sintagma Preposicional, que incluye un sustantivo, que indica 'lugar de enterramiento' - capilla en (6b) y sarcófago en (6c)-. Completa esta estructura una subordinada que puede señalar circunstancia temporal -(6b)- o final -(6c)-.

5. 3. Comparación verbal que contiene referencias culturales.

La comparación introducida por medio de un verbo también sirve, en la prosa de Valle-Inclán (como ocurría en los diversos tipos de símiles que hemos considerado), para enriquecer y dar prestigio al discurso con referencias de tipo cultural y artístico. Como comentábamos en casos anteriores, estas referencias suelen ser del máximo boato y lujo.

En primer lugar están aquellas alusiones que se desarrollan a partir de esta variante de la comparación, y que remiten a algún motivo artístico:

7. a. Su cabeza de santo guerrero parecía desprendida de algún antiguo retablo. (F, 137)
- b. La tos del fraile, el rosmar de la vieja, el soliloquio del reloj, me parecía que guardaban un ritmo quimérico y grotesco, aprendido en el clavicordio de alguna bruja melómana. (SI, 100)
- c. El cráneo, desnudo y horrible, recordaba el de esos gigantes moros que se incorporan chorreando sangre bajo el caballo del Apóstol. (SI, 162)
- d. Un viejo vestido de estameña, apoyó tres dedos sobre la frente calva y luciente. Parecía una figura de retablo. (LCC, 134)

En (7a) y (7d), este tipo de comparación aparece para rematar la descripción de un personaje o de una parte de su cuerpo, con una nota que resuma en una frase la caracterización. En estos dos ejemplos, se identifica a dicho personaje, que, por lo general, es secundario, con una alusión de tipo artístico, que

sirve para relacionar lo evocado con el conocimiento ordinario del lector. De tal forma que, en (7a) y (7d), de lo que se trata es de sugerir el parecido del personaje con una figura, propia de un tipo de obra artística determinada (en estos ejemplos, además, una obra de carácter religioso): el retablo.

Enn (7c), el término de comparación se emplea para evocar una iconografía determinada -la de Santiago el Mayor en la batalla de Clavijo-; iconografía, presentada como común y corriente en la experiencia de cualquier lector, al subrayar ese conocimiento propio de la competencia cultural del lector por el uso del demostrativo esos con valor evocativo.

En (7b), la alusión artístico-cultural se presenta de una forma más compleja, pues aparece en el Sintagma Preposicional complemento de la oración de participio concertado. Si dicha cláusula no apareciera en el texto, en este símil no podría entenderse una alusión cultural. Pero, también, es interesante señalar la disposición que se establece entre término real y término de comparación. Los tres Sintagmas Nominales que constituyen el término real, corresponden a tres estructuras del tipo N de N, en las que el primer sustantivo indica ruido o sonido y el segundo el personaje o el objeto que lo provoca.

La estructura rítmico-silábica del término real presenta, asimismo, una construcción destacable. Los sustantivos regentes aparecen en progresión silábica (1, 2 y 4, respectivamente), y los regidos son, en los tres Sintagmas Nominales, bisílabos, siendo el último (reloj) de acentuación aguda, con lo que se pone en relación, por tanto, con los dos primeros nombres del término real (tos, rosmar). Por el contrario, en el término de comparación, aparece un único Sintagma Nominal, pero constituido por un sustantivo modificado por dos adjetivos coordinados y una cláusula de participio concertado. Si en el término real tiene importancia el cómputo silábico, en el término de comparación lo que está presente son

dos similitudencias asonantes. Una en i-o, establecida entre el sustantivo y el participio; la segunda, en e-o, establecida entre los dos adjetivos. De tal manera que la relación gramatical está subrayada por esta utilización de la similitudencia.

Sin embargo, la forma más frecuente de alusión artístico-cultural, en la que aparece este tipo de símil, es la representada por ejemplos como los siguientes:

8. a. (...) Rosarito recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros. (F, 150)
- b. Sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, envuelta en la luz como en diáfana veste de oro, parecía una Madona soñada por un monje seráfico. (SO, 32)
- c. Las dos niñas eran muy semejantes: Rubias y con los ojos dorados, parecían dos princesas infantiles pintadas por el Tiziano en la vejez. (SO, 58)
- d. Aquella Princesa Gaetani, me recordaba el retrato de María de Médicis, pintado cuando sus bodas con el Rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens. (SP, 22)

por medio de los cuales se identifica a un personaje del relato, sobre todo femenino, con otro, representante característico de alguna obra pictórica importante y conocida por todos, con lo que el personaje aparece resaltado con el mayor boato y lujo posible³. La estructura gramatical por medio de la que se desarrolla esta comparación es, aproximadamente, la misma en todos los casos citados en (8), y en otros varios que se pueden encontrar a lo largo de la prosa de las Sonatas. A saber: la comparación está introducida por un verbo -por lo común parecer, aunque pueda estar sustituido por cualquiera de sus parasinónimos-. A continuación le sigue un Sintagma Nominal, siempre actualizado por el demostrativo ese o un artículo con función antonomásica⁴; el sustantivo suele referir al personaje pictórico, con el que se compara a la mujer presente en el relato y dicho término de comparación concluye con una oración de participio concertado, en la cual aparece, cerrando el texto, un

Sintagma Preposicional, que, con frecuencia, es un complemento agente, donde se cita a un autor (sobre todo, un pintor) célebre. Esquemáticamente, se puede representar de la siguiente manera:

8'. V (parecer) + Det + Personaje (=Madona) +
part (pintada) + SP (pintor célebre)

Esta es, sucintamente, la construcción gramatical por medio de la que aparece comparada cualquiera de las amantes del relato con un retrato de una dama. La finalidad de esta utilización del símil, además de dar prestigio al relato, es la de alejar, por medio de estas alusiones, la acción desarrollada; aunque, al mismo tiempo, la presencia del determinante sirva para señalar, directamente, la experiencia cotidiana del que lee.

Además, este tipo de símil ocupa, como norma general, posición final de período y constituye interesantes fenómenos rítmico-silábicos, puesto que los diversos miembros que se pueden distinguir en estos ejemplos tienden a tener un mismo número de sílabas:

- 8''. a. Rosarito recordaba esas ingenuas madonas (15)
pintadas sobre fondo de estrellas y luceros (14)
- b. Sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, (14)
envuelta en la luz como en diáfana veste de oro, (14)
parecía una Madona soñada por un monje seráfico. (19-1= 18)
- c. Las dos niñas eran muy semejantes: (11)
Rubias y con los ojos dorados, (10)
parecían dos princesas familiares (12)
pintadas por el Tiziano en su vejez. (11+1=12)
- d. Aquella Princesa Gaetani, (10)
me recordaba el retrato de María de Médis, (16-1=15)
pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, (14)
por Pedro Pablo Rubens. (7/ 7+1=8)

En (8b'') los dos miembros anticipadores de la comparación, además de ser isosilábicos, presentan una asonancia

en o-o (umbroso-oro); es decir, justo en la última palabra del miembro anterior a la pausa. Algo parecido se puede comentar a propósito de (8c''), donde, si se distingue una construcción tetramembre, los dos primeros elementos que la componen (el término real de la comparación) tienen, respectivamente, once y doce sílabas, y los dos miembros posteriores (el término de comparación) son perfectamente isosilábicos.

Más curiosa aún es la estructura silábica de (8d''), puesto que son, aproximadamente, coincidentes en el número de sílabas el primero y del cuarto miembro, por un lado, y el del segundo y tercero, por otro. Pero, además, conviene reparar también en la relación que se establece entre estos miembros, equiparables por su número de sílabas:

8'''. d. Princesa Gaetani --- Pedro Pablo Rubens
retrato de María de Médicis --- bodas con el rey
de Francia.

Es decir, también se equipara al carácter femenino del relato -Princesa Gaetani- con el autor del cuadro en el que aparece el personaje con el que se compara (Rubens). Y, por otro lado, se contrapone, a través de la estructura silábica, el objeto que origina la comparación con la acción desarrollada en esta.

Pero donde el arsenal de las comparaciones se refuerza considerablemente, dentro de estas alusiones a lo cultural, es en el terreno de lo literario, sobre todo en aquellos casos en los que se identifica a un personaje, o a un paisaje, con un tipo de personaje caracterizado como propio de un discurso literario, o con esa clase de texto:

9. a. (...) una impresión somnolente y confusa,
parecida a la que deja un libro de grabados
hojeado perezosamente en la hamaca durante
el bochorno de la siesta. (SE, 98)

b. (...), una figura hierática y serpentina,
cuya contemplación evocaba el recuerdo de
aquellas princesas hijas del sol, que en los
poemas indios resplandecen con el doble
encanto sacerdotal y voluptuoso. (SE, 98)

- c. (...) aquella zagala parecía la zagala de las leyendas piadosas. (FS, 15)
- d. (...) bajo la luz blanca de la luna, la copa oscura del árbol extendíase patriarcal y clemente sobre las aguas verdeantes que parecían murmurar un cuento de brujas. (FS, 45)
- e. (...) su coloquio parecía tener el misterio de un cuento de brujas. (FS, 61)
- f. Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias. (LCM, 97)

En todos los ejemplos citados, menos en (9f), el texto literario que aparece en el término de comparación es un tipo de texto de carácter legendario y/o tradicional. Al aludir a esta clase de texto literario, se pretende desactualizar la acción presente en el relato, por medio de la identificación que se establece entre el término real y el texto que aparece en el término de comparación.

Esta identificación puede realizarse de distintas maneras. En (9b), si bien en el término de comparación está presente una alusión al mundo aristocrático o nobiliario, la oración de relativo que le sigue matiza esa identificación. Es, precisamente, en esta cláusula de relativo donde aparece explícita la referencia literaria -poemas indios-.

En (9c), la alusión al texto literario viene motivada por una repetición del sustantivo del término real -zagala- en el término de comparación, que aparece para completar el significado de esta alusión.

Por otra parte, (9d) y (9e) repiten una misma estructura. A partir de un ruido, producido por la naturaleza - (9d)-, o por la charla de algún personaje - (9e)-, se identifica ese ruido con alguna cualidad característica de un relato literario (en ambos casos, un cuento de brujas). Y, se repite,

de modo casi exacto, una misma estructura gramatical en el término de comparación:

9'. parecer + Vinfinitivo + cuento de brujas

En último lugar, en (9f), no hay referencia a un texto, sino a un personaje literario - la Dama de las Camelias-, característico de un movimiento artístico determinado, como es el Romanticismo. Esta alusión viene motivada de dos maneras en el término real. La primera está desarrollada en la serie adjetival en posición incidental que refiere al Sintagma Nominal Fanny, la yegua inglesa, sobre todo en el último epíteto - romántica-. La segunda aparece en el verbo de la acción -tose-, coordinado con el símil verbal. De tal manera que, dado que el animal en cuestión se nos presenta con varias características, entre ellas, la de que es romántica, y tose, las notas comunes de adjetivo y verbo imponen, casi de manera automática, la identificación con la Dama de las Camelias, que, como personaje literario, tiene, entre otras características, precisamente esas dos.

5. 4. Comparación verbal que alude al mundo de lo religioso.

La comparación introducida por un verbo como parecer o similares aparece, con bastante frecuencia, en la prosa de Valle-Inclán, para referir al mundo de lo religioso. Pero estas alusiones religiosas están desprovistas de cualquier connotación de creencia; por el contrario, aprovechan la imaginaria y los

elementos del culto y de la liturgia, como términos de comparación, para dar prestigio y carácter estético al texto, sin olvidar la nota añadida de blasfemia y sacrilegio, propia de la estética decadentista del fin de siglo europeo.

Así, en primer lugar, la alusión religiosa incluida en este tipo de comparación sirve para caracterizar alguna parte del cuerpo de algún personaje, sobre todo las manos:

10. a. Y me alargó su mano carnosa y blanca, que parecía reclamar la pastoral amatista. (SP, 33)
- b. (...) una mano blanca y un poco gruesa, que parecía reclamar la pastoral amatista. (LCC, 14)
- c. Ella era tan ojerosa, con las moanos tan blancas que parecían hechas del pan de las hostias. (LCC, 24)
- d. Las manos, siempre cruzadas sobre el hábito, eran tan blancas que parecían tener una gracia teologal para obrar milagros. (LCC, 26)

En todos los casos de (10), la comparación de índole religioso refiere a las manos de un personaje, en especial alude al color blanco de dichas manos -(10c) y (10d)-, o al color combinado con alguna otra característica del aspecto físico de esta parte de cuerpo -(10a) y (10b)-; todo ello expresado, en ambas construcciones, por medio de epítetos que califican al sustantivo mano(s).

En (10a) y (10b) (que, en rigor, son una misma construcción, retomada por Valle-Inclán para distintas obras), la alusión de tipo religioso, que está expresada en el término de comparación, sigue, estrictamente, el mismo modelo. A partir de la presencia de dos adjetivos de carácter descriptivo -uno referente al color, y el otro al aspecto físico-, se establece, a través del símil, que el personaje en cuestión -un religioso-,

por el aspecto de sus manos, merece tener un cargo superior (idea inferida de reclamar la pastoral amatista, es decir, uno de los símbolos característicos de un obispo).

En (10c) y (10d), la alusión religiosa aparece para realzar, aún más, la idea de blancura de las manos del personaje, a través de referencias a diversos objetos, o cualidades, propias de la religión.

Un aspecto especial en este uso de la comparación introducida por un verbo es el consistente en que la alusión religiosa aparezca como identificación con algún tipo de ruido, sobre todo el producido por las palabras de un personaje, o por las aguas del cauce de un río:

11. a. La verdad es que cuanto manaba en sus labios parecía lleno de ciencia teológica y de unción cristiana: (SP, 37)
- b. (...) beber el agua de fuentes milagrosas cuyo murmullo semeja rezos informes. (FS, 27)
- c. La soledad del camino hace más triste aquella salmodia infantil, que parece un voto de humildad, de resignación y de pobreza hecho al comenzar la vida. (FS, 68)
- d. El agua de los riegos corría en silencio por un cauce limoso, y era tan mansa, tan humilde, que parecía tener alma como las criaturas del Señor. (FS, 78)

En todos los casos citados en (11), el susurro aparece identificado con características de tipo religioso, de diversas maneras.

En (11a), el discurso de un personaje se equipara con dos virtudes religiosas -ciencia teológica y unción cristiana-. Además, la comparación, en este caso, sirve como elemento introductor del discurso directo del personaje, de tal manera que el símil también califica, en cierta forma, tanto al acto de enunciación como al enunciado.

En (11b), la alusión al mundo de lo religioso está motivada por la aparición, en el término real, del adjetivo milagrosas que modifica al sustantivo fuentes. Por lo tanto, una vez establecida esta isotopía, la comparación se constituye en un elemento enriquecedor de la misma, ampliándole. Dado que el agua sale de una fente milagrosa, el murmullo que produce esta agua se identifica como un rezo. Pero un rezo informe, puesto que el borboteo del agua no sigue ningún orden.

Algo parecido ocurre en (11c), donde el ruido provocado por las voces de unos niños se interpreta en el texto como una salmodia, de ahí que estas voces se identifiquen con los tres votos que deben adoptar los eclesiásticos al iniciar su carrera.

En (11d), la comparación se hace posible por medio de la presencia de dos adjetivos -mansa, humilde-, que refieren a agua, de tal forma que el contenido significativo de dichos epítetos permite identificar agua con alma, a través de una traslación sémica⁵.

Otro procedimiento en el que se documenta este tipo de comparación consiste en identificar algún momento de la acción, y, sobre todo, algún lugar donde transcurre esta, con otro lugar, caracterizado como religioso, con lo que dicho lugar gana en lujo y prestigio, en el desarrollo del relato:

12. a. (...) y reía con aquella risa jocunda que recordaba los vastos refectorios conventuales. (SI, 164)

b. La plaza, con su hueca resonancia y sus cipreses, que dejaban caer de las cimas velos de sombras, parecía un cementerio. (LCC, 141)

c. Estaban los tres en el hueco de un balcón, tan profundo y amplio, que parecía una recámara. (LCM, 27)

En todos los ejemplos citados, la comparación sirve para marcar el final de una enumeración de rasgos descriptivos que caracterizan al lugar, que aparece identificado en el texto

como un lugar de carácter religioso.

Por último, hay otra serie de ejemplos, de carácter heterogéneo, en los que también aparece este tipo de comparación:

13. a. (...), los cordones de aquella túnica blanca que parecía un hábito monacal, (...) (SO, 17)
- b. La Niña Chole arrancóse los anillo, que parecían dar un aspecto sagrado a sus manos de princesa, (...) (SE, 136)
- c. Aquel mendicante desgrefado y bizantino, con su esclavina adornada de conchas, y el bordón de los caminantes en la diestra, parecía resucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, cuando toda la Cristiandad creyó ver en la celeste altura el camino de Santiago. (FS, 13)

En (13a) se produce una identificación entre amada de Bradomín y religión, a través del vestido. La túnica blanca de la amada, en este caso Concha, se identifica con un hábito monacal, con lo que se logra una alusión al satanismo, tan caro a las primeras obras de D. Ramón.

En (13b), se combinan en el término de comparación alusiones a diferentes campos; en especial, al religioso - sagrado- y al nobiliario y aristocrático -princesa-, todo ello para calificar una acción tan simple como que la Niña Chole se quite sus anillos.

En último lugar, en (13c), la comparación de índole religiosa sirve para amplificar y completar los rasgos descriptivos presentes en el término real y que refieren a la presentación del peregrino que violará a Adegá, en el transcurso del relato de FS. Asimismo, este símil aparece en el texto con la función de idealizar, de desactualizar el relato, bien por la presencia del adjetivo antiguo, referido a tiempo, bien por la alusión que se puede sacar, implícitamente, a las peregrinaciones medievales por el camino de Santiago. También debe señalarse la presencia de una subordinada temporal, inserta en el término de

comparación, con función retardadora, en lo rítmico, y desactualizadora, al introducir una referencia a un pasado, lo más alejado posible del momento en que transcurre la acción.

5. 5. Comparación verbal que alude al mundo aristocrático.

En la prosa de Valle-Inclán, la comparación introducida por un verbo puede tener incluida, dentro de su término de comparación, diversas alusiones a un mundo nobiliario, aristocrático, caracterizado por su antigüedad y, también, por su marcado primitivismo. Así, son frecuentes las alusiones al mundo militar, especialmente con referencias a las distinciones nobiliarias medievales, a la raza -sobre todo, si esta es antigua-, o a cualquier motivo lo suficientemente alejado en el tiempo y en el espacio. La función de estas referencias es la de dar prestigio al relato, al recargarlo con diversas alusiones a este mundo violento y lujoso a la vez, y, al mismo tiempo, la de desactualizar la acción narrada, al identificar cualquier motivo con otro, propio del pasado.

En primer lugar, es frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, que, por medio de este tipo de comparación, se identifique a un personaje del texto con otro perteneciente a este mundo de nobleza y aristocracia:

14. a. (...), y cobró unos ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora generala. (F, 139)
- b. Con su vestido de estameña, sus ojos tímidos, su fabla visigótica y sus guedejas trasquiladoras sobre la frente, con tonsura casi monacal, parecía el hijo de un antiguo siervo de la gleba: (SO, 29)
- c. La Madre Abadesa tenía hermoso aspecto de infanzona. (SE, 123)
- d. La varonil hermosura del mancebo le parecía la herencia de una raza noble y antigua: (LCC, 42)

- e. Don Segis estaba en la estación, escoltado por una tropa de monteros uniformados con rodamonte y castoreño: Tenían con tal avío un aire de bandoleros cantando zarzuela. (LCM, 88)

Este procedimiento es habitual en toda la obra en prosa de Valle-Inclán, aunque se documenta con mayor profusión en las primeras obras, disminuyendo su frecuencia en las últimas. Este tipo de comparación, por otra parte, suele ocupar posición final de cláusula, y, por lo general, aparece como elemento de cierre de una descripción. Aunque hay ocasiones - (14c) y (14d) - en que esta alusión al mundo de lo noble y aristocrático es la única pincelada que se destaca del personaje en cuestión.

Conviene tener en cuenta, además, el ejemplo (14e), en el que se introduce un matiz grotesco en el término de comparación por medio de la oración de gerundio cantando zarzuela, que modifica la isotopía establecida en el término de comparación, y que alude a este mundo caracterizado por lo bélico, lo violento, lo noble, etc.

Nos encontramos, asimismo, con casos como los siguientes, en los que la alusión al mundo nobiliario y aristocrático se realiza de una manera diferente a la señalada en los ejemplos de (14):

15. a. Seguía oyéndose el toque vibrante y luminoso de la corneta que parecía dar sus notas al aire como un despliegue de bélicas banderas. (SI, 150)
- b. La actitud de aquellas figuras bronceas revelaba esa tristeza transmitida, vetusta, de las razas vencidas. (SE, 120)

En (15a), la alusión al mundo nobiliario está expresada en una comparación, introducida por como, inserta en otra construcción comparativa, introducida por parecía.

En (15b), la referencia a este mundo viene dada por medio de un Sintagma Preposicional, que ocupa la posición final

de cláusula. Sintagma Preposicional, introducido por un nombre - tristeza- y actualizado por el demostrativo esa, por medio del que pretende señalar a la experiencia habitual del lector, como si este conociera, con completa exactitud, cuál es la tristeza (...) de las razas vencidas.

Es decir, en los dos ejemplos citados en (15), la alusión al mundo aristocrático, presente en el término de comparación, viene dada de una manera indirecta.

En último lugar, en estos casos citados, el término real no tiene valor descriptivo, sino que expresa una sensación auditiva -(15a)- y una actitud de unos personajes episódicos en el relato -(15b)-.

5.6. Comparación verbal introductora del discurso directo de un personaje.

Como último fenómeno que trataremos en este epígrafe, tal como ocurría con la comparación introducida por como, también el símil introducido por parecer, o cualquiera de sus parasinónimos, aparece en en la prosa de Valle-Inclán como marca introductora del discurso directo de un personaje, calificando su voz:

16. a. La pobre, dejando asomar a sus labios aquella sonrisa doliente que parecía el alma de una flor enferma, murmuró: (SO, 22)
- b. Fray Ambrosio alzó los brazos y la voz, su grave voz que parecía templada para las clásicas conventuales burlas: (SI, 93)
- c. (...) me dijo juntando sobre el regazo las manos que parecían un haz de huesos: (SP, 74)
- d. [un ciego] (...) levanta al cielo los ojos, que parecen dos ágatas blanquecinas: (FS, 74)
- e. Canónigos y beneficiados le recibieron con esa cortesía franca y un poco jovial que parece timbrar las graves voces

eclesiásticas: (LCC, 27)

f. (...) y la voz del órgano parecía el rugido de un león ante el sol apagado, en el día de la ira. (LCC, 58)

g. Era una voz apagada que parecía deshacerse en el viento y en la oscuridad. (LCC, 87)

A partir de los ejemplos citados en (16), se puede estipular que hay, al menos, tres procedimientos que pueden distinguirse, por medio de los que este tipo de comparación sirve como elemento introductor del discurso directo de un personaje.

El primero de ellos, representado en (16b), (16f) y (16g), consiste en que la comparación introducida por un verbo (por lo general, parecer) califica a la voz del personaje en cuestión, o a la de un instrumento musical -(16f)-. En estos casos, el sustantivo voz está expreso en el texto, y el símil desarrolla la isotopía establecida entre voz y un adjetivo que modifica a dicho sustantivo -(16b) y (16g)-, o animaliza la sensación auditiva propiciada por un instrumento musical -(16f)-.

El segundo procedimiento de introducción del discurso directo de un personaje por medio de este tipo de comparación está representado por (16a) y (16e). En estos dos casos no está expreso en el término real el sustantivo voz, pero sí aparece algún otro sustantivo que, de alguna manera, le sustituye; es decir, un nombre que funcionaría, en estos contextos, como parasinónimo de voz: sonrisa en (16), y cortesía en (16e). Aunque, en ambos casos, siempre está presente algún término que, explícitamente, significa 'acto de enunciación'. Así, en (16a), el verbo murmuró, y en (16b), el sustantivo voces, dentro del término de comparación.

El tercer procedimiento que se detecta, a partir de estos ejemplos, por medio del que este tipo de comparación sirve como marca introductora del discurso directo es el que está presente en (16c) y (16d). En estos casos, no hay alusión alguna al acto de enunciación, sino que se expresa una acción: un

movimiento de manos del personaje -(16c)-, o un movimiento de ojos -(16d)-. En los dos casos, la comparación sirve para calificar, precisamente, a esa parte del cuerpo. En estos casos, estos movimientos de alguna parte del cuerpo del personaje funcionarían como una especie de acotación escénica, que señala la acción efectuada por el personaje en el mismo momento en que empieza a hablar. El símil matiza ese movimiento al destacar y realzar la parte del cuerpo que se mueve.

ABRIR TERCERA PARTE





ABRIR SEGUNDA PARTE

TERCERA PARTE:
ESTRUCTURA DE LA PROSA.

1. INTRODUCCION.

Hasta el momento, en este trabajo se ha intentado, por medio del análisis de la adjetivación y de la construcciones comparativas en la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz, caracterizar estos dos fenómenos como rasgos de estilo destacables en la obra de ambos autores, además de señalar las relaciones de tipo intertextual (o si se prefiere la "influencia") que pueden establecerse entre los dos autores. Ahora es preciso estudiar las estructuras sintáctica y rítmico-melódica que dan cauce formal a estos rasgos de estilo y a algún otro más. En otras palabras, es necesario pasar al análisis de la estructura de la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán.

Para un análisis de este tipo siguen siendo fundamentales las observaciones efectuadas por D. Alonso y C. Bousoño¹, que hemos tomado como punto de partida para nuestra investigación, junto con los diversos trabajos de análisis que, en el ámbito español han matizado y desarrollado las observaciones previas de estos dos autores², sobre todo los que atañen a estudios sobre prosa literaria. Hemos tenido muy en cuenta también gran parte de los estudios que han planteado, asimismo, el estudio de la obra literaria desde una perspectiva lingüística y formal, cuyos puntos de partida pueden considerarse los diversos trabajos de los formalistas rusos y la célebre conferencia de R. Jakobson, "Lingüística y Poética"³, generadora de todo un paradigma científico en el estudio de la obra literaria, y, también, las más recientes investigaciones lingüísticas, como planteamiento teórico para el desarrollo de nuestro trabajo, como medio de evitar uno de los reproches más frecuentes entre los efectuados a R. Jakobson: que su fundamento lingüístico, sobre todo el gramatical, es demasiado tradicional y endeble⁴.

Por otro lado, también hemos tenido muy en cuenta las

diversas consideraciones que acerca de las relaciones entre ritmo y sintaxis han sido efectuadas por diversos críticos, pero también debemos añadir que no se ha efectuado una división tajante en esta parte del trabajo para el estudio de la ordenación sintáctica y la caracterización rítmica en la obra de los dos autores objeto de nuestro estudio, sino que, por el contrario, agruparemos ambos fenómenos, dentro de las distinciones sintácticas que estructuran este estudio, al pensar que ambos aspectos suelen ser indisociables, como ya señaló A. Alonso y ha precisado I. Paraíso, entre otros autores⁵.

La primera distinción que efectuamos para el estudio de la prosa de ambos autores, parte de la distinción entre construcciones hipotácticas o paralelísticas y construcciones paratácticas o correlativas, contenida en el trabajo citado de D. Alonso y C. Bousoño.⁶ Dentro de las hipotácticas distinguiremos entre bimetraciones, trimetraciones, series formadas por un mayor número de miembros, y, por último las diversas combinaciones entre series que pueden documentarse en la prosa de Valle y de Eça de Queiroz.

En cada uno de estos epígrafes distinguiremos, además, entre pluralidades "perfectas" y pluralidades "imperfectas". Ahora bien, esta clasificación, no implica que distingamos entre series de mayor o menor calidad artística o literaria, sino que, por el contrario, alude a razones de índole gramatical.⁷ Así pues, denominaremos pluralidad "perfecta" a la formada por una serie n de miembros que presentan una misma, o muy similar, estructura de constituyentes. Por el contrario, se hablará de una pluralidad "imperfecta" cuando, al menos uno de sus miembros presente una clara disparidad en sus constituyentes respecto a los otros que forman la serie plurimembre.

Dentro de cada clase de pluralidad, sea esta perfecta o imperfecta, distinguiremos, en último lugar, como forma de ordenar la ingente documentación que manejamos, entre pluralidades sintagmáticas, sobre todo las constituidas por

Sintagmas Nominales, en sus posibles configuraciones, y entre pluralidades oracionales, i. e. las formadas bien por cláusulas, bien por oraciones.

En cuanto al estudio de la ordenación paratáctica o correlativa, debe señalarse que el material se organiza en función de la mayor frecuencia de unas estructuras correlativas dadas, y su reflejo sintáctico en el texto. Es decir, no proponemos un criterio gramatical para ordenar el material, al intervenir, en las diversas correlaciones detectadas, diferentes categorías sintácticas.

El siguiente apartado de esta parte consagrada al estudio comparado de la estructura de la prosa de ambos autores, tiene como objeto de estudio un uso característico de la prosa de Valle, consistente en relacionar algún aspecto del relato con la supuesta experiencia cotidiana del lector. En este recurso tiene una importancia fundamental la utilización de la deixis para evocar a esa realidad conocida por el lector. De manera que, a partir de una construcción que puede considerarse como básica, constituida por ese + N_{cualidad} + de + N_{personaje}, se van desarrollando variantes amplificativas por medio de la adición de diversas oraciones de relativo o temporales, que además de especificar la cualidad y/o el personaje del que se presenta como emblemática, dota a la frase de un ritmo peculiar y marcado de una manera característica.

El siguiente apartado trata de una construcción, metafórica en una gran parte de los casos, característica en la prosa de Valle-Inclán, y en el Modernismo en general, que consiste en el empleo de frases nominales del tipo N de N, para realzar una cualidad propia de un objeto dado, en este apartado seguiremos, como pauta general, los planteamientos generales contenidos en F. Ynduráin.⁸

El último capítulo de esta parte se plantea el estudio de los valores de literariedad y poeticidad logrados por medio

de la repetición léxica de un sustantivo, en especial, en estructuras aposicionales.

Conviene insistir, en último lugar, en que todo este capítulo sobre la estructura de la prosa en los dos autores que estudiamos, como, por otra parte, el resto del conjunto de este trabajo, se basa en análisis inmanentes, lingüístico-formales de los textos, atendiendo de modo especial a los procedimientos constructivos que, por su carácter recurrente, puedan dar cuenta de lo específico del quehacer poético de Valle-Inclán. En la medida de que este trabajo se limita a una descripción de las propiedades lingüísticas que se manifiestan de modo iterable, se prescinde, por tanto, de cualquier intento de análisis interpretativo, tan proclive, en ocasiones, a especulaciones subjetivas, sin base concreta en la realidad de los textos en cuestión (aunque, basta consultar la bibliografía adjunta a este trabajo, para constatar que hemos considerado en su justa medida las diversas y, en ocasiones, contradictorias interpretaciones referidas a la prosa de Valle).

2. BIMEMBRACIONES.

2. 1. Introducción.

Comenzaremos el estudio de los elementos sintácticos y rítmico-melódicos que se pueden observar tanto en la prosa de Valle-Inclán y como de Eça de Queiroz, por la construcción más simple y, a la vez, más documentada: la estructuración binaria; construcción, por otra parte, utilizada de modo constante en todas las épocas y literaturas¹. Conviene recordar, previamente, las observaciones efectuadas por Amado Alonso sobre el ritmo de la prosa y su relación con la sintaxis². La prosa, al igual que la poesía, tiene un ritmo peculiar, pero está condicionado por la sintaxis³. Todo párrafo es una unidad rítmica que se puede dividir en dos, en tres, en cuatro movimientos rítmicos distinguibles, que corresponden cada uno de ellos a una unidad sintáctica⁴. Por tanto, el ritmo, al ser algo regulado por el escritor, es una forma y, como tal, está sometido a leyes formales de base sintáctica. Así, A. Alonso sintetiza su pensamiento del siguiente modo: "El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-oracional".⁵

Cada lengua tiene sus peculiares tendencias rítmicas. Las experiencias iniciadas por S. Gili Gaya y las posteriores investigaciones de otros autores⁶ han mostrado que en español el ritmo característico tiende a ser binario y, desde una perspectiva acentual, trocaico. De ahí que no sea extraño que, en la prosa de Valle-Inclán, se pueda observar un claro predominio por las estructuras binarias, a lo largo de toda su obra, especialmente en las que componen su supuesta "etapa modernista". Algo similar puede afirmarse a propósito de la obra de Eça, pero conviene subrayar que, tanto en estas series formadas por dos elementos, como en las demás series que vamos

a distinguir a lo largo de este capítulo, se puede detectar una tendencia mayor a las construcciones isosilábicas y paralelísticas, como tendremos oportunidad de ver enseguida.

Dada su diversidad, creemos que puede ser oportuno establecer unos grupos que ayuden a distinguir con cierta claridad los ejemplos propuestos. Como ya se indicó con anterioridad, distinguiremos entre bimebraciones "perfectas" y bimebraciones "imperfectas";⁷ entendiendo por bimebración perfecta la constituida por dos miembros que tienen una misma (o muy similar) estructura categorial, y bimebración imperfecta a aquella en la que, si bien los dos miembros que la componen forman -o al menos puede entenderse- una unidad, hay en alguno de ellos una desigualdad destacable en su estructura sintagmática. Dentro de cada grupo se distinguirá, asimismo, entre bimebraciones sintagmáticas, por lo general de carácter nominal, y bimebraciones oracionales, según sean los miembros que las componen sintagmas u oraciones. Por último, queremos advertir que no trataremos en este apartado de las pluralidades compuestas por dos adjetivos o adjetivo y nombre, cualquiera que sea su posición, sino que dicho fenómeno se trata en el capítulo correspondiente al estudio comparativo de la adjetivación de Valle-Inclán y Eça de Queiroz⁸.

2. 2. Bimebraciones perfectas.

Si bien en la prosa de Valle-Inclán no es frecuente documentar la existencia de bimebraciones nominales perfectas y puras, i. e. las constituidas por coordinación de dos sustantivos, por el contrario, es un recurso que se documenta con gran frecuencia en la obra de Eça de Queiroz y se realiza, en especial, a través de dos formas características, en las que existe la tendencia ya señalada a que ambos sustantivos tengan un número de sílabas similar o, incluso, el mismo.

La primera consiste en que la pluralidad bimembre nominal esta constituida por la coordinación de dos sustantivos, pertenecientes a distintas isotopías, con lo que la coordinación de ambos produce, por esta unión de contrarios, un efecto humorístico claro. Por lo general, este procedimiento consiste en que el primer nombre de la serie es un sustantivo esperable, deducible dentro del contexto creado en la frase, mientras que el segundo suele ser inesperado, choca al coordinarse con un sustantivo muy alejado de su campo léxico. Con esta unión se produce el efecto de humor señalado.

El segundo procedimiento consiste en que ambos sustantivos suelen pertenecer a una misma isotopía, recalcan dos aspectos de una misma realidad, y la unión se resalta, con mayor claridad, por medio de la existencia de similitudines entre ellos. En la obra de Eça pueden encontrarse ejemplos del primer recurso que hemos distinguido tan variados como los siguientes:

1. a. (...) pensava, espreguiçando-se com tédio e com langor. (O Crime do Padre Amaro, 403)
- b. (...) depois, junto a colina de Gibeah onde outrora no seu jardim, entre o loiro e cipreste, David tangia arpa olhando Sião-
todo se vestiu de serenidade e de azul. (A Relíquia, 262)
- c. (...) na noite cheia de silêncio e de estrelas, (...) (A Relíquia, 322)
- d. Lá ao fundo junto aos degraus do tablado, ia um tumulto de abraços, de cumprimentos, em torno de Rufino, que reluzia todo orgulho e suor. (Os Maias, II, 324)
- e. Então, estonteado, desesperado, Buloz um dia foi contar tudo à sua mulher e à sua revista. (Ecos de Paris, 89)
- f. (...) habitar (...) dentro duma casa que não pareça, como as nossas, uma beceta forrada de veludo e de micróbios. (Notas Contemporâneas, 235)
- g. (...) o espanhol, num rasgo imenso, atira ao ar, caramba!, a alma e o sombrero (...). (Cartas Familiares e Bilhetes de Paris, 166)

En los ejemplos citados en (1), se trata, sobre todo de la coordinación de dos Sintagmas Nominales que refieren a dos campos léxicos distintos, cuando no contradictorios. Con lo que se puede detectar un propósito de referir a dos aspectos distintos, pero considerados por el autor como importantes de algún objeto o personaje del relato dados, por medio de la serie bimembre.

Así, en (1a), el primer nombre, tédio, alude al estado de ánimo del personaje en cuestión cuando realiza la acción indicada, mientras que el segundo, langor, indica la posición en que ese mismo personaje espera. Algo parecido ocurre en (1b) y en (1c), en los que el primer sustantivo resalta una cualidad, sonora en (1b), subjetiva en (1c), y el segundo, alude, en ambos casos, al aspecto del lugar en cuestión, realzando el color en (1c) por medio del azul.

Es clara la intención humorística en (1e-g), por la unión de sustantivos de significado distinto, que puede considerarse como insólita, no esperada, con lo que se produce el efecto irónico señalado.

Como hemos señalado, el segundo procedimiento en que se presentan estas bimebraciones constituidas por coordinación de sustantivos consiste en que dicha unión está marcada con mayor intensidad al establecerse entre los dos sustantivos similitudines:

2. a. (...) seu cavalheiro e seu romeiro. (A Relíquia, IX)
- b. (...) pareciam envolver Carlos numa indolencia e numa dormência. (Os Maias, I, 133)
- c. (...) sentia um sossêgo e um aconchêgo (...) (A Cidade e as Serras, 18)
- d. (...) os olhos revelaram docura e finura. (Notas Contemporâneas, 401)

Dentro de las bimebraciones perfectas sintagmáticas

en la prosa de Valle-Inclán, la construcción que se documenta con mayor frecuencia es la formada por la coordinación de dos Sintagmas Nominales, cuya estructura de constituyentes corresponde, por lo general, a Sustantivo + Sintagma Preposicional, o a la coordinación de dos Sintagmas Preposicionales, que complementan, sobre todo, a sendos sustantivos. Lo más habitual, asimismo, es que los dos miembros que forman la pluralidad estén coordinados por medio de la conjunción y⁹, y son relativamente escasos los ejemplos de esta clase de bimetración en construcción asindética. La pluralidad bimetrante tiene, por lo general, en estos casos valor descriptivo:

3. a. ¡La pobre Julia tenía la cabeza a componer
y un corazón de cofradía! (F, 58)
- b. En medio del silencio resonó en la terraza
festivo ladrar de perros y música de
cascabeles. (SO, 68)
- c. Tirano Banderas movió la cabeza, asintiendo:
Tenía un reflejo de la lámpara sobre el
marfil de la calavera y en los vidrios
redondos de las antiparras. (TB, 80)
- d. El Congal de Cucarachita encendía farolillos
de colores en el azoguejo, y luces de
difuntos en la Recámara Verde. (TB, 90)
- e. Ya salía el cholo, con el crío en brazos y
la chinita al flanco. (TB, 115)
- f. La chinita se rebotó, mirándole aguda, con
el crío sobre el anca y las manos en la
greña: (TB, 118)
- g. Zacarías, con la chupalla sobre la cara y el
costal en las rodillas, amusgaba la oreja.
(TB, 147)
- h. (...), se explicó dengoso, la cabeza sobre
el hombro, un almíbar de monja la sonrisa,
un derretimiento de camastrón la mirada:
(TB, 209)
- i. La sombra en pernetas, con las manos sobre
las rodillas y la venda sobre los ojos,
prisionera en el círculo bailón del farol,
se desquiciaba con el banquillo pegada al
nalgario. (LCM, 109)
- j. El Auditor, un ojo sobre el naípe y la ceja

en saltos perplejos, meditando el descarte, propuso, con su docta prosodia de latín eclesiástico: (LCM, 198)

- k. Las luces de la chistera y el charol de las botas inscribían el prestigio elegante de la silueta. (LCM, 205)

A la luz de esta serie de ejemplos lo primero que cabe comentar es que, aunque esta clase de ordenación bimembre se documenta desde los comienzos de Valle-Inclán como escritor, a partir de TB es cuando se afianza y desarrolla como rasgo de estilo característico en su prosa. Por otra parte, conviene fijarse en que, sin llegar a construcciones de carácter tautológico¹⁰, los dos sustantivos que forman la bimebración no constituyen contraposición alguna. Lo que hay, en todos estos casos, es una jerarquización¹¹ de los elementos, de tal manera que cada uno de ellos completa y matiza el sentido del otro.

En (3a), los sustantivos que constituyen la bimebración señalan dos partes del cuerpo del personaje al que refieren y, al mismo tiempo, cada uno de ello, selecciona un Sintagma Preposicional que impone una interpretación determinada al grupo N + SP. Cabeza a componer aporta la noción de la indecisión, la "locura" de Julia, y corazón de cofradía indica el carácter generoso -en el resto del cuento se entenderá que esta generosidad se centra en materia de amores- del personaje.

En (3b) los dos sustantivos sugieren el concepto de 'ruido', pero se impone la noción de 'ruido agradable', presente explícitamente en el segundo miembro de la bimebración -música de cascabeles- en el primer Sintagma Nominal. Esta precisión se consigue tanto por la coordinación con el segundo Sintagma Nominal como por la anteposición del adjetivo festivo a ladrar de perros. Por otro lado, festivo también se corresponde con el Sintagma Preposicional del segundo miembro -de cascabeles-, funcionando ambos elementos como una especie de marco de la bimebración.

En (3c), si bien ambos Sintagmas Preposicionales presentan una misma estructura de constituyentes, el primer miembro contiene una metonimia¹², realizada por medio de la construcción N de N en la que se nominaliza una construcción atributiva, mientras que en el segundo Sintagma Preposicional, coordinado con el anterior, no se produce dicho recurso. Sin embargo, en ambos casos se trata de señalar dos rasgos característicos del físico de Tirano Banderas, rasgos que, significativamente, destacan, sobre todo, propiedades materiales, de carácter visual -marfil, vidrios redondos-. Lo que se presenta como característico del personaje, no es algún rasgo de su físico, sino dos propios de su contorno, con la marca de color, y un aditamento de su vestir (las gafas), con lo que la impresión de difuminación, de vaguedad es clara.

En (3d), el rasgo dominante en la bimetración de los Sintagmas Nominales es el de 'color', aunque se opera por contraste. El primer miembro (farolillos de colores) alude, directamente, al colorido característico de verbenas y lugares de diversión similares -el Congal de Cucarachita, en este caso-, especificado además por el Sintagma Preposicional con valor locativo en el azoguejo, es decir, en la plaza pública¹³. Pero este Sintagma Nominal que refiere a la vistosidad de los colores propios de las fiestas populares, aparece coordinado con otro en el que se resalta otro matiz acerca del colorido, en este caso lúgubre, mortecino -luces de difuntos-, de otro lugar, en este caso el salón presidencial del Tirano -la Recámara Verde (verde es el color que predomina en la caracterización de TB como personaje¹⁴); con lo que por medio de esta coordinación bimetración perfecta, además de señalar un contraste basado en los ejes alegría/tristeza, luminosidad/oscuridad, plaza pública/salón presidencial,¹⁵ se sugiere, a través del segundo miembro, el carácter omnipresente del Tirano y su sangriento dominio.

(3e) y (3f) contienen bimetraciones muy parecidas, puesto que en los dos casos intervienen tres elementos idénticos: los dos términos de la preposición con coordinados en estructura

bimembre perfecta y el sujeto de ambas oraciones. Pero, asimismo, estos tres elementos aluden directamente a los tres personajes sobre los que gira la acción en este momento -Zacarías, su hijo y la chinita-. De tal manera que, según se desplace el interés por la actividad de un personaje y ocupe la posición de sujeto de la oración, la acción de los otros dos aparece en la bimetración de los Sintagmas Nominales término de la preposición.

En (3e) la coordinación engloba al niño y a la chinita; mientras que en (3f) la bimetración está compuesta por una alusión al crío -que ocupa, otra vez, el primer miembro-, casi similar a la de (3e), excepción hecha del matiz caricaturesco de ancas, frente a brazos, y un segundo Sintagma Nominal que designa una parte del cuerpo y un estado del cholo Zacarías el Cruzado, y la alusión a la chinita pasa a ocupar la posición de sujeto de la oración. Además, en ambos casos, es notoria la tendencia al isosilabismo¹⁶, perceptible con mayor claridad en (3e):

3. e'. Ya salía el cholo = 6
 con el crío en brazos = 6
 la chinita al flanco = 6
- f'. la chinita se rebotó = 8+ 1= 9
 mirándole aguda = 6
 las manos en la greña = 7

En (3e), los tres miembros que componen la oración son hexasílabos, pero además presentan una distribución acentual desplegada con exactitud: acentos en 3ª y 5ª, y sinalefa en 4ª.

En (3g) y (3i) se repite una construcción similar, a partir de la estructura nominal bimembre perfecta conseguida por coordinación de dos Sintagmas Nominales término de la preposición con. Cada uno de los Sintagmas Nominales que forman la construcción bimembre corresponde al siguiente esquema:

3. g-i'. N_{objeto} + sobre/en + N_{parte del cuerpo}

Por otro lado, la distribución silábica de los miembros

coordinados es idéntica en ambos casos: decasílabo el primero y octosílabo el segundo.

Un procedimiento similar se atestigua en (3j) y (3k). En (3j), los dos sustantivos, a partir de los cuales se crea la bimetración -ojo, ceja-, refieren a una parte del rostro del personaje, pero es en los Sintagmas Preposicionales que los complementan donde se destaca una característica distinta para cada parte de la cara. ojo sobre el naípe remite tanto a la idea de 'señas en el juego', con lo que se reforzaría el concepto de jugador aplicado al personaje en el primer término de la bimetración, como a la idea de 'tic nervioso', identificado como ridículo, grotesco, por el adjetivo perplejos, que califica a saltos.

En (3k) lo que se intenta es destacar el brillo, la luz de dos prendas de vestir -chistera, botas-, bien de manera explícita (luces de la chistera), bien por medio de la alusión al conocimiento enciclopédico del lector (charol de las botas), para contraponer estos dos rasgos que destacan la brillantez, la luminosidad de los aderezos del personaje con el mismo personaje.

Hemos dejado para el último lugar, dentro del estudio de este grupo de bimetraciones perfectas, el ejemplo consignado como (3h), en el que Valle-Inclán lleva la nominalización de una construcción atributiva de carácter metafórico¹⁷ casi hasta sus últimas consecuencias, al colocar en primer lugar la nota metafórica más llamativa e hiriente, aunque en este caso no se trate de una sensación de carácter auditiva o visual, como suele ocurrir con cierta frecuencia en su obra;¹⁸ mientras que el sustantivo que indica acción humana (sonrisa, mirada) ocupa la posición final en esta frase del tipo N de N. Con la anteposición del término metafórico se consigue la novedad que le confiere su carácter inesperado. Así, la sonrisa de Benicarlés se presenta como almíbar de monja, es decir, como un dulce realizado por un personaje connotado cultural y socialmente como especialista en su fabricación.¹⁹ Esta identificación de la sonrisa de Benicarlés

se contrapone a su mirada, considerada como derretimiento de camastrón, esto es, como un amor intenso propio de una persona falsa, falaz. Por medio de ambas metáforas nominalizadas por anteposición se sugieren varias de las isotopías genéricas²⁰ que sirven para definir a Benicarlés: dulzura, no exenta de flojedad, pasión amorosa, pero de inclinación homosexual, y falsedad, falacidad, como constantes de dicho personaje.

Esta construcción bimembre formada por la coordinación entre N + SP y N + SP o por SP y SP es, asimismo, bastante frecuente, en la prosa de Eça de Queiroz, con valores similares a los observados en los ejemplos anteriores, tomados de la obra de Valle-Inclán. Sin embargo, frente a los ejemplos anteriores, en estos casos, se puede apreciar la intención irónica del autor portugués, conseguida por medio de la coordinación de elementos de significados distintos, cuando no contradictorios:

4. a. E foi que ela [Amélia] e o padre Amaro se puderam ver livremente, para glória do Senhor e humilhação do Inimigo. (O Crime do Padre Amaro, 328)
- b. Vilaça já ouvira que enfraquecia muito o peito. E o abade, depois de dar o sorvo ao café, de lamber os beiços, soltou a sua bela frase, arranjada em máxima: (...) (Os Maias, I, 89)
- c. Daí um momento o Dr. delegado voltou, risonho, dizendo que "os deizara para um roquezinho de três", e retomou o seu lugar ao lado de D. Eugénia, cruzando os pés debaixo da cadeira e as mãos em cima do ventre. (Os Maias, I, 94-95)
- d. (...) e esta promessa bastava à boa senhora, que se ocupava sobretudo da sua doença de entranhas e dos confortos desse padre Serafim. (Os Maias, I, 124)
- e. Procurei em redor con a pálpebra meio cerrada alguma coisa cara a comprar - jóia de rainha ou consciência de estadista. (O Mandarin, 39)

Otro procedimiento en las bimebraciones nominales perfectas, empleado con gran frecuencia en la prosa de los dos

autores que estamos estudiando, consiste en que los Sintagmas Nominales, coordinados o no, estén formados por un sustantivo y un adjetivo. Naturalmente, se pueden dar diversas variaciones dentro de este esquema general. Nosotros las agruparemos, básicamente, en dos.

La primera estaría formada por aquellos casos en que ambos términos de la bimetración presentan una misma estructura de constituyentes (NA y NA, o AN y AN). En segundo lugar, trataremos de los casos en que se produce una construcción especular²¹ en los dos Sintagmas Nominales que forman la bimetración (NA y AN, o AN y NA). En la obra de Eça es característica la tendencia a la especularidad en estas construcciones bímembres, junto con la tendencia, ya señalada, a unir en la coordinación sustantivos de diferentes isotopías, con la particularidad de que, además de la conjunción copulativa, está presente otra marca que asegura la unidad en la serie: la repetición del mismo adjetivo, o, al menos, la presencia de un adjetivo casi sinónimo del del Sintagma Nominal anterior.

Del primer recurso se pueden documentar en la prosa de Valle-Inclán ejemplos como los siguientes:

5. a. Hacía algunos días que Aquiles tenía el presentimiento de una gran desgracia; creía haber notado cierta frialdad, cierto retraimiento. (F, 55)
- b. La Princesa lanzó un grito. Todas la rodeamos: Ella nos miraba con los labios trémulos y los ojos asustados. (SP, 34)
- c. ¡Aquellos plateados tan famosos por su fiera bravura y su lujoso arreo! (SE, 116)
- d. Los ojos huevones, la boca fatigada, diseñaban en fluctuantes signos los toboganes del pensamiento. (TB, 203)

Este tipo de bimetración nominal perfecta suele aparecer en posición final de oración, y proporciona, en consecuencia, un determinado ritmo retardatorio a la frase. Como ocurría en los ejemplos citados en (3) estas bimetraciones

compuestas por N + A tienen carácter descriptivo, aparecen, por lo común, coordinadas, y es muy poco frecuente que se empleen como elementos en contraste. Por el contrario, los Sintagmas Nominales suelen pertenecer a un mismo campo designativo (especialmente, al que refiere a las partes del cuerpo: (5c), (5e)). De tal forma que el segundo miembro coordinado de la bimetración completa y matiza el sentido del anterior, destacando, sobre todo, sensaciones de tipo visual y, en menor medida, de tipo auditivo.

En (5a), si bien cierto(a) no puede considerarse, en sentido estricto, un adjetivo calificativo, aparece insertado en este grupo como testimonio de que esta construcción de la que tratamos se documenta desde las primeras obras de Valle-Inclán hasta las últimas. Además, este ejemplo se cita para señalar una manera muy frecuente de aparición de una construcción bimetración en la frase de Valle-Inclán, consistente en que los dos sustantivos que forman pluralidad, en esta ocasión en construcción asindética, funcionan como una especie de glosa, de desarrollo del anterior el presentimiento de una gran desgracia.

En (5b) los sustantivos que componen la bimetración señalan dos partes del cuerpo, de la cara, de la Princesa Gaetani, y los adjetivos, orientados por el contexto (la Princesa lanzó un grito) indican diversas cualidades propias del miedo del personaje (trémulos, asustados), que se aplican a las dos partes del rostro destacadas en la bimetración.

En (5d) los dos sustantivos vuelven a ser ojos y boca, pero en este caso los epítetos (huevoes, fatigada) tienen un valor descriptivo que señala la expresión de Benicarlés durante su delirio provocado por el opio.

Por el contrario, la bimetración nominal perfecta de (5c) ya no resalta ninguna parte del cuerpo de un(os) personaje(s), sino que su primer término alude a que la causa de la fama de un determinado grupo de tropas carlistas se debe a su

actitud valiente (fiera bravura) y, a la vez, a su vestimenta lujosa o, al menos, vistosa (lujoso arreo).— esto es, por una cualidad sensitiva visual.

El segundo procedimiento que hemos distinguido para tratar las bimembraciones nominales perfectas compuestas por sustantivo + adjetivo, es el consistente en que los dos miembros de la pluralidad se desarrollen a través de una construcción de las denominadas especulares. La bimembración corresponde a los dos esquemas siguientes, AN y NA o NA y AN:

6. a. Para aquel ^{*}varón, lleno de evangélicas virtudes y de ciencia teológica, llevaba yo el capelo cardenalicio. (SP, 20)
- b. (...) su lecho, que era altar de lino albo y de rizado encaje. (SP, 62)
- c. Un rayo de luna esclarecía el aposento, y con amoroso sobresalto mis ojos volvían a distinguir el cándido lecho y la figura cándida que yacía como la estatua en un sepulcro. (SP, 62-63)
- d. Me atría la leyenda mexicana con sus viejas dinastías y sus dioses crueles. (SE, 94)
- e. Hablaba postrada en tierra, con trémulos labios y frases ardientes. (FS, 25)
- f. (...), iba y venía el ciego de la montera parda y los picarescos decires. (FS, 70)
- g. Navegó la luna sobre la obra muerta de babor, bella la mar, el barco marinero. (TB, 36)
- h. Un escrúpulo de conciencia les llevó a escribir las cifras en números arábigos y en latino alfabeto. (LCM, 87)

La construcción especular que se documenta con mayor frecuencia en la prosa de Valle es la formada por la anteposición del adjetivo al sustantivo en el primer miembro y posposición en el segundo, en fórmula abstracta: AN y NA . Por otra parte en los primeros ejemplos que hemos podido documentar, cuando los Sintagmas Nominales que forman la bimembración tienen la función de ser término de una preposición, dicha preposición se repite

en cada uno de sus miembros. Es decir, no se trata de coordinación de Sintagmas Preposicionales términos de preposición, sino de coordinación de Sintagmas Preposicionales. Este recurso de coordinación de Sintagmas Preposicionales, debido quizá a inseguridad del autor en su desarrollo, es muy poco frecuente en la prosa posterior de Valle, tanto en estructuras bimembres como en series compuestas por mayor número de miembros.

En (6a), esta construcción bimembre destaca las cualidades, de carácter religioso y espiritual de Monseñor Gaetani -virtudes y ciencia-, realzadas, además, por los calificativos que modifican a los sustantivos. Asimismo, por medio de esta construcción de carácter especular, se distribuyen los elementos de esta bimetración a partir de la acentuación de los adjetivos y los sustantivos. Los adjetivos, que ocupan el primer y el último lugar dentro de la bimetración, tienen acentuación o esdrújula, y los nombres, de acentuación llana, pasan a ocupar la posición central de dicha construcción.

En (6b), la especularidad aparece como forma para ampliar la identificación metafórica -tan recurrente en las Sonatas-, que se establece en la frase entre lecho o cualquiera de sus sinónimos o parasinónimos, con altar, derivada de una de las isotopías genéricas dominantes en el texto, la que une a las amadas de Bradomín con imágenes de carácter místico-religioso²¹. A partir de la identificación establecida entre lecho y altar, se desarrolla la idea de acto sexual como sacrificio, ceremonia religiosa. La construcción especular, por tanto, tiene una intención descriptiva, y, al mismo tiempo, matiza el significado figurado contenido en la metáfora, al remitir al término real, aunque complementa, desde un punto de vista sintáctico, al metafórico. Además, esta construcción especular que constituye la bimetración pone en contacto casi inmediato dos palabras - albo, rizado- en asonancia en a-o.

En (6c), el adjetivo que abre y cierra la bimetración es el mismo -cándido (a)-, con lo que se interrelaciona con mayor

intensidad lecho y figura. Además, tenemos el uso del símil para identificar a la figura de la mujer amada por Bradomín en la cama con una estatua yacente²³, comparación facilitada por medio del adjetivo cándido aplicado tanto a lecho como a figura. En (6e) es destacable el aparente contraste, realizado por medio de la construcción especular, entre el aspecto físico del personaje - trémulos labios- y lo que dice y en qué tono lo dice -frases ardientes-. Un fenómeno similar ocurre en (6f) al contraponer el aspecto físico del vestir del personaje con lo que caracteriza su discurso y/o cantares -picarescos decires-.

En la prosa de Eça de Queiroz también es frecuente que este tipo de bimetración, en la que cada elemento que la compone está formado por (A) N (A), adopte distribuciones especulares. Pero, como señalábamos antes, con una particularidad respecto a la prosa de Valle-Inclán: esta serie bímembre se suele formar con la repetición del mismo adjetivo, o con dos de un significado similar. Con lo que se refuerza, aún más, la unidad existente en la pluralidad, tanto desde un punto de vista sintáctico, como semántico:

7. a. (...) odiava-as a todas, sem diferença. E patroa e basta! Pela mais simple palavra, pelo mais trivial acto! (...) (O Primo Basílio, 99-100)
- b. (...) neste mundo de eterno esforço e de imperfeição eterna! (A Relíquia, 293)
- c. Jerusalem, cidade de pedra escura e de negra intriga, pesava-me. (Prosas Barbaras, 219)

Otro recurso frecuente en la prosa de ambos autores, en el que aparecen bimetraciones nominales perfectas consiste en la coordinación de dos adjetivos, que modifican a un sustantivo, y cada uno de los cuales selecciona, a su vez, un complemento (un Sintagma Preposicional y, en menor medida una comparación). Por lo general, estos adjetivos suelen ser de origen participial y los complementos preposicionales seleccionados son los Sintagmas Preposicionales que rigen los verbos de los que derivan estos participios²⁴.

En la prosa de Valle-Inclán encontramos ejemplos como los siguientes:

8. a. En aquella desesperación hallaba promesas de nuevos y desconocidos transportes pasionales; de un convulsivo languidecer; epiléctico [sic] como el del león; y suave como el de la tórtola. (F, 73)
- b. A las palabras del hidalgo respondió una voz perdida en el silencio de la noche, deshecha en las ráfagas del aire: (SO, 57)
- c. Con la voz vibrante de cólera y embargada de pena, me dijo: (SI, 158)
- d. Y la niña de la posada, de tiempo en tiempo, aparecía en un ventano abierto bajo el alero y cercado por una banda de añil. (LCC, 125)

En los ejemplos citados en (8), pueden distinguirse dos procedimientos, que se realizan por medio de la bimembración nominal perfecta constituida por Adjetivo + Complemento.

En el primero, representado por (8a) y (8c), la construcción bimembre destaca un contraste entre el significado de los adjetivos y las comparaciones -(8a)-, o entre los Sintagmas Preposicionales complementos de los adjetivos -(8c)-. En este último caso, los adjetivos no constituyen un contraste entre ambos términos, sino que son parasinónimos (vibrante, embargada). Es, por contra, en los Sintagmas Preposicionales donde se establece el contraste, al identificar la voz del personaje con dos rasgos tan distintos como cólera y pena.

En el segundo procedimiento, reflejado en (8b) y (8d), la bimembración no incluye ningún tipo de contraste, sino que, por el contrario, los adjetivos de origen participiales pertenecen a una misma isotopía, a un mismo campo semántico. Los Sintagmas Preposicionales-suplementos que los modifican, aportan diversos significados, con lo que amplían y matizan el del adjetivo. Significados que no se contraponen entre sí, como ocurre en (8c), sino que añaden diversas precisiones y especificaciones. Así, en (8b), el primer Sintagma Adjetivo, que

constituye la construcción bimembre sitúa la voz en un lugar (perdida) y en un tiempo del día determinado (silencio de la noche); el segundo indica, sobre todo, las características de esa voz (deshecha en las ráfagas del aire). En (8d), el primer Sintagma Adjetivo señala la posición, la situación del ventano, y el segundo su color.

En la prosa de Eça de Queiroz, no suele ser tan frecuente este recurso. La bimembración nominal perfecta se desarrolla como una coordinación de dos Sintagmas Preposicionales seleccionados por un único adjetivo, y, por lo general, la coordinación de dos sustantivos, que aluden a diferentes aspectos de los hechos narrados, se mantiene:

9. a. E passada a crise, Portugal, livre da velha dívida, da velha gente, dessa colecção grotescas de bestas... (Os Maias, I, 222)
- b. (...) vós, homens de letras, esticados nas gravatas e nas ideias que tóda a Europa usa (...) (A Correspondência de Fadrique Mendes, 98)

Este recurso permite en (9b) crear un efecto humorístico destacable, al jugar con el significado de usar, aplicado a dos sustantivos coordinados en la bimembración: gravatas, una prenda de vestir, e ideias, un concepto. Es decir, que la coordinación de nombres que refieren a campos distintos e, incluso contradictorios, puede, y de hecho lo hace con gran frecuencia, producir un efecto cómico, humorístico, como ocurre en (9b) y en diversos ejemplos de la prosa de Eça de Queiroz citados con anterioridad en este epígrafe.

Hasta ahora hemos tratado aquellos casos en que la bimembración está formada por construcciones de carácter nominal -Sintagmas Nominales y Adjetivos, principalmente-. Sin embargo, también es posible documentar con gran abundancia bimembraciones perfectas constituidas por dos oraciones o dos cláusulas, que llegan, incluso, a crear estructuras paralelísticas perfectas, generadas a partir de la coordinación copulativa de dos oraciones.

Para nuestros intereses distinguiremos entre aquellos casos en que las dos cláusulas bimembres perfectas tienen un mismo sujeto y aquellos ejemplos en que las oraciones tienen cada una de ellas un sujeto distinto²⁵. En estos casos la bimembración suele servir para contraponer las acciones que realizan dos personajes.

Ejemplos del primer procedimiento (esto es, de bimembraciones formadas por coordinación de dos cláusulas con un mismo sujeto), en la prosa de Eça de Queiroz, pueden ser, entre otros, los siguientes:

10. a. Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. Jorge odiava-a. E dissera muita vezes a Luísa: Todo, menos a Leopoldina! (O Primo Basílio, 21)
- b. Através de tóda a Itália, sem descanso, pregou o Evangelho adocando a aspereza dos ricos, alargando a esperança dos pobres. (Contos, 139)
- c. O amor espiritualiza o homen e materializa a mulher. (Contos, 262)
- d. Quem se mostra fácilmente seduzido, fácilmente se torna sedutor. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 106)
- e. E um homem simple, no fundo: Não tem ambições- senão saber: não tem receios- excepto errar. (Notas Contemporâneas, 52)

En los ejemplos citados en (10), se documenta un único procedimiento en estas series bimembres, que consiste en que cada uno de los miembros de la serie destaca un aspecto que se presenta como opuesto, como distinto de la otra cláusula a la que está coordinada. Esta contraposición se destaca fundamentalmente, por medio del significado antónimo del verbo y, además, por el respectivo complemento directo de cada verbo, cuyos sustantivos son, en gran medida, antónimos. De ahí que en ocasiones -(10c) y (10d)-, este uso de la bimembración tome una forma cercana al aforismo, a la sentencia.

Y, además, los dos miembros que componen la pluralidad

tienden con claridad al isosilabismo. Es decir, que ambas cláusulas suelen presentar un igual número de sílabas :

10. a'. sabia-se que tinha amantes (9)
 dizia-se que tinha vícios (9)
- b'. adoçando a aspereza dos ricos (10)
 alargando a esperança dos pobres (10)
- c'. espiritualiza o homen (7)
 materializa a mulher (7)
- d'. se mostra fàcilmente seduzido (12)
 fàcilmente se torna sedutor (12)

Es decir, que, en estas bímembraciones, el número de sílabas de las dos cláusulas que la componen, en cada ejemplo, tiende a ser igual: eneasílabos en (10a), decasílabos en (10b), heptasílabos en (10c), dodecasílabos en (10d) y (10e). Y, además, suelen coincidir, el lugar ocupado por los acentos en ambas cláusulas. Por ejemplo, en (10d), esta es una de las causas que pueden explicar la distinta posición del adverbio fàcilmente en ambas oraciones.

Por tanto, se trata de modelar la prosa casi como si fuera verso, al tener en cuenta no sólo el perfecto paralelismo sintáctico, sino también al destacar la unidad de la construcción bímembre por medio de construcciones con las mismas sílabas y el mismo ritmo.

Además de lo comentado, en (10d) se observa una inversión de carácter especular en las dos oraciones coordinadas, con lo que se dota a la frase de una forma, de un aspecto cercano al discurso en verso, a las posiciones equivalentes, tal como se enuncian en S. Levin (1962).

Estas bímembraciones perfectas oracionales constituidas por dos cláusulas que refieren a un mismo sujeto se documentan, también con gran amplitud en la prosa de Valle-Inclán:

11. a. Comprendí que se desmayaba: le alcé del
 suelo y le crucé sobre mi caballo. (SO, 56)
- b. Concha, en vez de responder, se llevó el

pañuelo a los ojos y después lo desgarró con los dientes. (SO, 63)

- c. Fray Lope juntó las manos y entornó los párpados gravemente: (SE, 138)
- d. La fe de aquellos relatos despertaba la cándida fantasía de los pastores que, sentados en torno sobre la yerba, la contemplaban con ojos maravillados y le ofrecían con devoto empeño la merienda de sus zurrones. (FS, 63)
- e. Tras del trago, batió la yesca y encendió el chicote apagado, esparciéndose la ceniza por el vientre rotundo de ídolo tibetano. (TB, 36)
- f. [El Licenciadito Nacho Veguillas] (...), sacó el pecho y tendió el brazo en arenga: (TB, 87)
- g. Veguillas volvió la nariz de alcuza y puso el ojo de carnero: (TB, 102)
- h. Sujetándose las ligas, se comba y cimbra la comadre: (LCM, 106)

Dentro de estos ejemplos agrupados en (11), pueden distinguirse, al menos dos procedimientos, en las bímembraciones oracionales perfectas con un mismo sujeto para ambas oraciones.

En el primero, representado en (11a), (11b), (11e) y (11f), las dos oraciones coordinadas expresan dos acciones que pertenecen a una misma actividad, a un mismo campo significativo. De los dos miembros de la pluralidad, la segunda indica una acción posterior a la primera.

En el segundo procedimiento, representado en (11c), (11d), (11g) y (11h), las dos acciones presentes en la bímembración coordinada son simultáneas, e indican acciones distintas, pero a la vez complementarias, que las realiza un personaje dado.

Por otra parte, esta construcción bímembre oracional

aparece en bastantes casos como marca introductora del discurso directo, o, si se prefiere, del discurso de palabras de un personaje -(11c) y (11f-h)-. Como señalamos en el capítulo dedicado a la adjetivación, en la escritura de Valle-Inclán existe una clara tendencia a evitar, en lo posible, la presencia de decir, o, incluso, de cualquier verbum dicendi. El recurso más constantemente utilizado en la prosa del escritor gallego consiste en introducir el discurso directo e señalar, al mismo tiempo, la acción que realiza el personaje que va a hablar, o, aludir a los gestos de dicho personaje. En estos ejemplos el discurso directo se introduce por medio de una bimetración oracional que destaca, en especial, la sonrisa y la mirada de un personaje (de tal modo que podrían considerarse como elementos que funcionan como sustitutos en la prosa de Valle-Inclán de decir y verbos afines).

En todos los ejemplos citados en (11), en las dos cláusulas coordinadas que forman la bimetración se repite una misma estructura de constituyentes, aunque, en algunos casos -(11d), (11e) y (11f)-, se desarrolla el segundo miembro de la serie con mayor amplitud, por medio de la presencia del Complemento Directo de la segunda oración -(11d)-, por la simple adición de un adjetivo -(11e)-, o por la presencia de un Sintagma Preposicional, que matiza y amplía el significado de la bimetración -(11f)-, de tal manera que el Sintagma Preposicional en arenga aparece también como indicación del comienzo del discurso directo de un personaje.

También, dentro de los ejemplos de (11), hay algunos casos especiales en los que, creemos que merece la pena detenerse, dado que presentan algunas características peculiares, además de las señaladas hasta el momento. Nos referimos, en concreto, a (11g) y (11h).

En (11g), por medio de la bimetración oracional perfecta, se pone de relieve un proceso de metaforización (nariz de alcuza) con una locución, o frase hecha, con un significado

fijado con claridad en la lengua (ojo de carnero). Con lo que la metáfora se construye sintácticamente a partir del modelo sintáctico y semántico presente en la locución, para crear la estructura bimembre, por medio de la identificación que se produce entre las dos oraciones cuyos Objetos Directos presentan expresiones de claro carácter esperpentizador: un rasgo cosificador del personaje en nariz de alcuza y otro animalizador del mismo en ojo de carnero.

En (11h), la bimembración está formada en este caso por la coordinación de dos verbos, con posposición de sujeto. En ambos verbos, además de la aliteración de -mb-, existe un sutil procedimiento para degradar, para esperpentizar a un personaje dado por medio de este empleo de una bimembración oracional. Si bien ambos verbos refieren a una clase de movimiento de un ser, próximo al balanceo, sólo el segundo -cimbra- puede aplicarse a personas²⁶; en cambio, el primero (se comba) está, en la lengua, subcategorizado para aplicarse exclusivamente a objetos. En definitiva, es una manera de cosificar, de convertir a un persona en algo no humano, a través de la utilización, por ruptura, de una solidaridad léxica en aplicación²⁷.

El segundo procedimiento que hemos distinguido para tratar de las bimembraciones perfectas oracionales es el consistente en que las dos oraciones o cláusulas que forman serie bimembre tengan, cada una de ellas, un sujeto distinto, de manera que pueden aparecer empleadas con la finalidad de crear contrastes entre las actitudes o acciones de dos personajes dados. Pero también pueden utilizarse para señalar dos aspectos complementarios de algún detalle de la narración que, por tanto, aparece enriquecida y ampliada a través de este procedimiento.

En la prosa de Eça de Queiroz pueden documentarse, dentro de esta construcción, utilizada, de manera especial, para contraponer dos personajes o dos acciones en el texto, dos tipos básicos. El primero está representado en ejemplos como los siguientes:

12. a. Num país em ue a ocupação geral é estar doente, o maior sevício patriótico é incontestavelmente saber curar. (Os Maias, I, 119)
- b. Consultei a minha consciência, que reentrara dentro de mim- e bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e de uma mulher casada de Galileia (como Hércules era filho de Júpiter e de uma mulher casada de Arqólida) (...) (A Relíquia, 340)
- c. Uma lâmpada esmorecia. O cão acorrentado rosnava. (Prosa Bárbaras, 217)
- d. Uma claridade aparecia: os galos cantavam. (Prosas Bárbaras, 238)
- e. Eu (como você diz) sou um camêlo; você (como eu afirmo) é Minerva. (Notas Contemporâneas, 82)

En estos ejemplos de (12) los dos miembros que constituyen la bimetración oracional forman construcciones paralelísticas perfectas, siempre con la intención de contraponer dos acciones, que son simultáneas, en un momento determinado de la narración, o para oponer la opinión de un personaje respecto a la de otro. Una tendencia al paralelismo que produce, incluso, la repetición de todos los constituyentes, incluidos los incisos, de ambas oraciones -(12e)-, siempre con la intención de contraponer la opinión de dos personajes.

El segundo procedimiento que se puede distinguir en la prosa de Eça de Queiroz, en estas bimetraciones oracionales con sujetos distintos, realza con mayor claridad si cabe el paralelismo gramatical presente en estas construcciones. Este recurso consiste en una inversión de constituyentes en la segunda oración coordinada de la serie, con lo que volveríamos a estar ante ejemplos de construcciones especulares. Estos ejemplos se documentan con menor abundancia que los anteriores y aparecen con posterioridad a los anteriores. En estos casos, se trata de presentar las dos acciones y los dos personajes, presentes en la bimetración como si fueran una única unidad. Unificación que se consigue por medio de la repetición en los dos miembros de la

serie de mismas palabras -adjetivos, verbos, etc.-:

13. a. Os corvos não voltaram: não voltaram os carrascos. (Prosas Bárbaras, 165)
- b. E esperava com os braços estendidos a esmola de Deus até que os braços lhe caíam cansados e cansadas lhe caíam as lágrimas. (Últimas Páginas, 253)

En la prosa de Valle también son abundantes los ejemplos de bimembraciones perfectas oracionales que presentan las características que se acaban de comentar. El recurso que se documenta con mayor abundancia es el de emplear estas bimembraciones para crear contrastes entre actitudes o acciones de dos personajes, y, además, para señalar dos rasgos complementarios de la narración, con lo que esta se enriquece y amplía:

14. a. Era muy divertida aquella comedia en la cual él hacía de chiquitín travieso y ella de abuela regañona. (F, 146)
- b. Bajo la bóveda, el rumor de los rezos se hizo más grave y el argentino son de la campanilla revoloteaba glorioso sobre las voces apagadas y contritas. (SP, 22)
- c. Cuando hablaban, el rumor de sus voces se perdía en los rumores de la tarde, y sólo la onda primaveral de sus risas se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles. (SP, 33)
- d. Adivinaba, por primera vez en mi vida, todo el influjo galante de los prelados romanos, y acudía a mi memoria la leyenda de sus fortunas amorosas. (SP, 37)
- e. Adega escucha con los ojos bajos. El Señor Arcipreste interroga con indulgente gravedad. (FS, 69)

(14a) y (14e) serían representantes del primer procedimiento citado. Es decir, en ambos ejemplos la bimembración oracional destaca un contraste o una contraposición entre la acción o la actitud de dos personajes.

Por el contrario, en (14b-d) las dos oraciones que

forman la estructura bimembre responden al segundo recurso distinguido, esto es, a la matización de algún aspecto del relato al resaltar dos aspectos más o menos complementarios de dicha acción. Esta matización, conseguida de una manera que puede considerarse como impresionista, se desarrolla, en los tres ejemplos citados, de una forma casi idéntica: en la primera oración que compone la construcción bimembre el aspecto que se destaca tiene un carácter general (rumor de los rezos en (14b), rumor de sus voces en (14c), el influjo de los prelados en (14d)). En el segundo miembro de la pluralidad se especifica, se particulariza algún elemento de ese colectivo, de ese rasgo general, propio del ambiente en que se desarrolla la acción (son de la campanilla, onda de sus risas, leyenda de sus fortunas amorosas, respectivamente).

Por otra parte, este segundo miembro, aunque mantiene la misma construcción sintáctica del primero, aparece desarrollado con mayor amplitud por medio de la adición de diversos complementos adjetivales -(14b), y, sobre todo, (14c)-, o al cambiar la posición de un adjetivo en las dos oraciones que componen la bimetración -de los prelados romanos y de sus fortunas amorosas en (14d)-.

2. 3. Bimetraciones imperfectas.

En el apartado anterior hemos tratado de las construcciones bimbres que hemos denominado perfectas, esto es, de aquellas series constituidas por dos elementos -por lo general, nominales u oracionales-, que suelen aparecer coordinados, y repiten, casi con plena exactitud, una misma estructura de constituyentes. Bajo este epígrafe vamos a tratar de aquellos casos, relativamente frecuentes, en la prosa de Valle-Inclán, en que la bimetración puede considerarse como "imperfecta", puesto que uno de los miembros que la forman presenta alguna clase de desigualdad destacable en su estructura

sintagmática, respecto al otro, aunque siguen constituyendo bimembración.

El recurso más frecuente es presentar el segundo miembro de la serie con una amplitud mayor que el primero. Este desarrollo mayor se logra, sobre todo, por medio de la adición de adjetivos, Sintagmas Preposicionales y/o oraciones de relativo.

Para ordenar el material, distinguiremos, de manera general, entre bimembraciones imperfectas nominales y bimembraciones imperfectas oracionales, tal y como hacemos a lo largo de este capítulo.

En la prosa de Eça de Queiroz se documentan con bastante menor frecuencia estos casos de bimembraciones imperfectas nominales. La característica fundamental es que el segundo elemento tiende a alargarse, a desarrollar con amplitud sus complementos, por medio de la adición de Sintagmas Preposicionales, adjetivos, etc. En definitiva se trata de aumentar en mayor grado el último elemento, y, en ocasiones, esta bimembración imperfecta añade algunas diferencias significativas entre los miembros que componen la pluralidad:

15. a. (...); e o mestre aventureiro, que sonhava com os incensos e os almíscares das florestas aromáticas, imóvel sobre o seu tombadilho, tapa o nariz aos cheiros dos esgotos. (O Primo Basílio, 236)
- b. -Vilaça, Vilaça -advertiu o abade de garfo no ar e um sorriso de santa malícia- (...) (Os Maias, I, 84)
- c. A Condessa não aturava a Corcelli, o tenor, com as suas notas ásperas e aquela obesidade que o tornava buffo. (Os Maias, I, 191)
- d. O Alencar, porém, confiava sòbriamente o bigode. Ultimamente pendia para ideias radicais, para a democracia humanitária de 1848, (...) (Os Maias, I, 222)

En el estudio de esta clase de pluralidades en la prosa

de Valle-Inclán, en primer lugar, se pueden distinguir aquellos casos en que la imperfección de la construcción bimembre nominal se logra por medio de la adición de series adjetivales, Sintagmas Preposicionales, o de ambos a la vez en el segundo miembro:

16. a. El príncipe Attilio parece haber respirado el aroma voluptuoso de sus estrofas en los orientales camerinos del Palacio Borgia, en los verdes y floridos laberintos del Jardín de Bóboli. (Ep. 178)
- b. En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas y los cristales iluminados por el sol. (SO, 13)
- c. Subí presuroso la señorial escalera de anchos peldaños y balaustal de granito toscamente labrado. (SO, 14)
- d. Don Juan Manuel Montenegro sentía una cólera justiciera y violenta, una exaltación de caballero andante. (LCC, 77)
- e. El gachupín experimentaba un sofoco ampuloso, una sensación enfática de orgullo y reverencia: (TB, 50)
- f. El Coronel-Licenciado le miraba muy atento, la sonrisa suspicaz y burlona, el gesto infalible de zahorí policial. (TB, 135)
- g. Tenía el pathos chispón de cuatro candiles, la verba sentimental y heroica de los pagos tropicales. (TB, 142)
- h. El ilustre gachupín se acariciaba las patillas de canela, rotunda la botarga, inflado el papo de aduladores énfasis. (TB, 215)

A partir de los ejemplos agrupados en (16), pueden distinguirse, al menos, dos procedimientos destacables, por medio de los cuales se establece el carácter "imperfecto" de estas bimembraciones. El primero, reflejado en (16a) y (16g), consiste en la adición, en el segundo Sintagma Nominal, de un adjetivo o de una serie adjetival, aunque se mantiene, al mismo tiempo, el orden establecido en el primer miembro de la serie.

Así, en (16a), la presencia de dos epítetos antepuestos al sustantivo en el segundo miembro, además de lo señalado, aporta un significado añadido. Si en el primer miembro de la serie se señala el origen, o, al menos, el estilo de los camerinos -orientales-, en el segundo se indica el aspecto y el color del jardín, por medio de los dos adjetivos (independientemente del valor de epithetum constans de verde y florido). Aunque en ambos casos se destacan sensaciones visuales, estas son de distinto cariz en cada Sintagma Nominal que forma la bimembración.

El segundo recurso de amplificación en el segundo Sintagma Nominal de una serie bimembre imperfecta se documenta, con mayor amplitud, en (16b), (16c), (16d), (16e), (16f) y (16h). Este recurso consiste en la adición de un Sintagma Preposicional en el segundo miembro de la serie, cuando, en el primero, la construcción responde a la estructura (A) + N + (A). Con todo, esta inserción puede lograrse también de dos maneras. En la primera -(16b), (16e), (16f) y (16h)-, el segundo Sintagma Nominal de la serie mantiene la construcción N + A, presente en el primer Sintagma Nominal, a la que se le añade el Sintagma Preposicional. Ahora bien, esta adición puede reflejarse de diversas formas, según los casos. Así, en (16b) se trata de un Complemento Agente regido por el participio iluminados; en (16e), el Sintagma Preposicional aparece como matización y especificación del N + A, al que complementa (sensación enfática), e, incluso, del N + A que constituye el primer miembro de la serie (sofoco ampuloso). Un fenómeno similar a este último ejemplo se produce en (16h), en donde el Sintagma Preposicional insertado en el segundo Sintagma Nominal añade, a los dos rasgos físicos presentes a la bimembración, un matiz de causa, que refiere actitud, al carácter del personaje (inflado el papo de aduladores énfasis). Por último, en (16f), el Sintagma Preposicional, en cierta medida, aparece como sustituto de uno de los dos adjetivos del primer Sintagma Nominal, y añade, además, una caracterización que identifica un gesto del Coronel-Licenciado López de Salamanca con un personaje determinado (de

zahorí policial), al que se le atribuyen las cualidades físicas señaladas en la estructura N + A de la bimetración (sonrisa suspicaz y burlona, gesto infalible).

La segunda forma de adición de un Sintagma Preposicional en el segundo Sintagma Nominal de una bimetración está representada en (16c) y (16d). En estos ejemplos, el primer miembro de la serie mantiene la estructura N + A, pero el segundo miembro no. Por el contrario, ya no aparece un adjetivo como modificador del sustantivo, sino que el nombre está complementado de forma directa por el Sintagma Preposicional. Con todo, los dos ejemplos citados no responden, con plena exactitud, a un mismo procedimiento. En (16c), el Sintagma Preposicional está empleado como una especie de "sustituto" de un adjetivo o de una serie adjetival. En cambio, el segundo Sintagma Nominal de (16d) puede entenderse de dos maneras:

- a) Como una segunda característica del estado de ánimo de Don Juan Manuel Montenegro.
- b) Como una explicación, de carácter apositiva, de la cólera justiciera y violenta del personaje.

Es decir, dicha característica se vería definida, además, como una exaltación de caballero andante.

Un segundo procedimiento de construcciones bimembres nominales imperfectas, que se documentan con frecuencia en la prosa de Valle-Inclán, es el que consiste en añadir, en el segundo Sintagma Nominal, una oración de relativo, de gerundio o de participio, en tanto que se mantiene la misma construcción en el resto de la serie bimembre (formada, por lo general, por un Sintagma Nominal del tipo N de N), la misma construcción:

- 17. a. De tiempo en tiempo, en medio de la tarde llena de tedio invernal, se alzaba el ardiente son de las cornetas o el campaneo de unas monjas llamando a la novena. (SI, 104)
- b. En el ámbito desierto resonaba el martillo del herrador y el canto de una mujeruca que remendaba su refajo. (SI, 137)

- c. Sólo se oía el rumor de sus pisadas y el chisporroteo de los cirios que ardían en la alcoba. (SP, 38)
- d. Las dos mujeres caminaban en silencio, sobrecogidas por la soledad de la noche y por el misterio de aquel maleficio que las llevaba a la fuente de San Gundián. (FS, 45)
- e. (...), la plebe cobriza vivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos. (TB, 183)

Estas cláusulas oracionales que se añaden al segundo Sintagma Nominal de la bimembración tienen como función matizalo, de especificarlo. Por otra parte, en la mayoría de los ejemplos citados, las bimembraciones señalan sensaciones de carácter auditivo, y las oraciones de relativo, de participio o de gerundio aparecen como una manera de señalar la causa -(17a) y (17b)-, o el lugar -(17c)-, donde se produce esa sensación, ese sonido, determinados. Asimismo, esta especificación viene impuesta por la necesidad de aclarar el Sintagma Nominal en el que aparecen. Es decir, en todos los ejemplos de (17), el significado del primer Sintagma Nominal de la construcción bimembre no precisa ninguna matización, ninguna aclaración, mientras que el segundo sí.

Las bimembraciones imperfectas constituidas por oraciones, por lo general coordinadas son mucho menos frecuentes en la prosa de Valle-Inclán (en la de Eça de Queiroz no hemos encontrado ningún ejemplo). Entre los ejemplos que se pueden aducir tenemos algunos como los siguientes:

- 18. a. Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos del sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ella como místicos haces encendidos. (SP, 32)
- b. Cara de Plata recogió las riendas del caballo y dio una vuelta por la era, hablando con los viejos y dándoles la mano. (LCC, 116)
- c. Corre la chusma a los anuncios de toro

candil en los portalitos de Penitentes:
Corren las rondas de burlones apagando las
luminarias, al procuro de hacer más vistoso
el candil del bulto toreado. (TB, 89)

- d. Entendía Filomeno que apuraba sacarlo de
aquel pago y aprovisionar de fusiles y
cananas a las glebas de indianos. (TB, 139)

En (18a), la imperfección del segundo miembro de la serie en construcción oracional bimembre se basa en la distinta ordenación de los constituyentes que presentan las dos cláusulas coordinadas, pero la segunda selecciona, además, una oración de relativo en la segunda. En (18b), la bimembración es compuesta, dado que cada uno de los miembros está formado por dos oraciones coordinadas: el primero de ellos por dos oraciones con verbo en forma personal, que se señalan acciones efectuadas por Cara de Plata con él como emisor y beneficiario; y el segundo por dos oraciones con gerundio, también coordinadas entre sí, en las que se indica las actividades de Cara de Plata con sus convecinos:

18. b'. A1= recogió las riendas del caballo y dio
 una vuelta por la era
 A2= hablando con los viejos y dándoles la
 mano

En (18c), la bimembración está fijada con claridad, por medio de una repetición, de carácter anafórico, del verbo corre(n), con la que se destacan diversas acciones llevadas a cabo por la población de Tierra Caliente durante la fiesta de Todos los Santos, anticipo de la revuelta contra el Tirano Banderas. Por último, en (18d), la bimembración oracional está constituida por la coordinación de dos infinitivos, regidos por apuraba, y sus respectivos complementos. En este caso, como ocurre en la mayoría de ejemplos citados en este apartado, el segundo miembro (y último) de la serie se desarrolla con una mayor amplitud que el primero, por medio de la duplicación del complemento regido por el infinitivo, o suplemento, junto con un Sintagma Preposicional, en función de Complemento Indirecto del mismo infinitivo.

3. TRIMEMBRACIONES.

3. 1. Introducción.

Muchas de las consideraciones efectuadas en el apartado anterior sobre la estructura bimembre siguen siendo válidas cuando la pluralidad se convierte en ternaria. Si bien no es tan frecuente como la bimembración, se ha señalado con insistencia, sobre todo en lo referente a la adjetivación, que la presencia y el uso de tres elementos de una misma categoría y función es rasgo destacado del Modernismo en general, y de Valle-Inclán en particular¹, al igual que ocurre en la prosa de Eça de Queiroz.

Por eso, en este apartado, trataremos, con cierto detalle, de las diversas construcciones trimembres que se documentan en las prosas de Eça y de Valle-Inclán -excepción hecha de las series adjetivales²-, junto con sus valores rítmicos, en aquellos casos en que se manifiesten con fuerza y claridad. Para ello, mantendremos, como hemos hecho en el estudio de las bimembraciones, la distinción entre trimembraciones perfectas, esto es, aquellas en las que los tres miembros tienen una estructura de constituyentes igual, o muy semejante, y trimembraciones imperfectas, en las que los miembros que la constituyen presenta una divergencia notable, respecto a los otros dos de la serie.

Dentro de cada uno de los dos grupos distinguiremos entre trimembraciones sintagmáticas y trimembraciones oracionales, aunque, en el caso de las series imperfectas haremos una incidencia mayor en el tipo de irregularidad detectable en la serie trimembre.

Además, debe señalarse que, al igual que ocurre en las bimembraciones y, con mayor fuerza en las plurimembraciones y

series, es muy constante en la prosa de Eça de Queiroz la tendencia a marcar con fuerza estas series, provocando diversos efectos rítmicos por medio de la repetición sintáctica.

3. 2. Trimembraciones perfectas.

Dentro del estudio de las pluralidades trimembres que consideramos como "perfectas", lo primero que se debe señalar es que, al contrario de lo que ocurría en las bimembraciones, es muy frecuente la pluralidad formada por tres sustantivos - actualizados o no-, independientemente de la función sintáctica que tengan en la frase. Desde este punto de vista, pueden distinguirse, grosso modo, al menos dos tipos de pluralidades trimembres nominales en la prosa de Valle-Inclán: las asindéticas, o de enumeración abierta (las mayoritarias en Eça de Queiroz), y las de enumeración completa (aunque, quizá, sería preferible denominarlas como pluralidades de enumeración cerrada³).

En el primer caso, los tres sustantivos se encuentran en asíndeton, esto es, sin conjunción copulativa⁴, acumulados unos tras otros. La serie da la impresión de que no está cerrada, sino que deja la enumeración en suspenso, de modo que se podrían añadir más elementos que la aumentarán. Es un recurso que aparece empleado, fundamentalmente, para resaltar una enumeración de valor descriptivo, por cuanto permite la evocación impresionista⁵, difuminada, de ambientes o de paisajes. Así, en la prosa de Eça de Queiroz se documentan ejemplos como los siguientes:

1. a. Enfim cantou no Paço. E desde então exerceu com zelo, com formalidades, com praxes, o seu cargo de "báritono plenipotenciário" como dizia o Eça.
- b. [La condesa] (...) Imaginava que a Inglaterra é um país sem poetas, sem artistas, sem ideias, ocupando-se só de amontoar libras ... Enfim, secara-se. (Os Maias, I, 200)

- c. D. Diogo murmurou, com um melancólico desdén
na voz, no gesto, no olhar: (...) (Os Maias,
I, 250)
- d. (...) havia nêle lealdade, bondade,
generosidade. (Os Maias, I, 473)
- e. (...) cercado de pobres, ensinava a
Caridade, a Bondade, a Humildade(..)
(Ultimas Páginas, 205)

A partir de los ejemplos agrupados en (1), pueden distinguirse dos procedimientos básicos en esta clase de trimembraciones nominales en la obra de Eça de Queiroz.

En el primero, representado por (1a-c), la pluralidad está formada por tres sustantivos que pertenecen a distintos campos significativos, con lo que la serie aparece con la intención de señalar distintos puntos de vista de una realidad, de una forma vaga, difuminada.

En el segundo, (1d-e), se trata de tres sustantivos que pertenecen a una misma isotopía, con lo que se recalca aún más la unidad de dicha serie, aunque no esté coordinada, o, si se prefiere, tiene un "coordinante cero".

Por otro lado, es interesante señalar los diversos procedimientos rítmicos utilizados por el autor portugués, para subrayar, con mayor fuerza, la unidad de la serie trimembre. Estos recursos son evidentes en (1d-e), donde los sustantivos, además de ser casi isosilábicos, presenta una similitud en ade en los tres sustantivos, que ocupan, además, posición final de cláusula.

La tendencia a que los miembros de la pluralidad tengan un mismo número de sílabas es total en (1b), donde los tres sustantivos son trisílabos. En (1c), se consigue en la trimembración un ritmo creciente por medio de este juego desarrollado por el número de sílabas de sus miembros (voz, 1, gesto y olhar, 2).

Un caso particular es el de (1a), en el se documenta una construcción parecida a la que observábamos en el estudio de la adjetivación queirociana y valleinclanesca, que consiste en que, dada una serie de tres elementos, el primero y el último presentan un mismo número de sílabas, y segundo ofrece una distinta, bien sea mayor, como es el caso, bien sea menor que los otros dos.

En la prosa de Valle son, asimismo, frecuentes las series formadas por tres nombres en ordenación asindética, con valores muy cercanos a los observados en la prosa de Eça:

2. a. Calló, esperando alguna respuesta: Aquiles, no tuvo para ella, ni una mirada, ni una palabra, ni un gesto. (F, 66)
- b. ¡Nuestro amantísimo padre, Excelencia ...! Nuestro amantísimo padre, nuestro maestro, nuestro guía, está en trance de muerte. (SP, 21)
- c. (...), entre restos ciclópeos que hablan de civilizaciones, de cultos, de razas, que fueron y sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto Oriente. (SE, 94)
- d. Sobre la esclavina del peregrino temblaban las cruces, las medallas, los rosarios de Jerusalén. (FS, 22)
- e. Después, los hidalgos, los abades, los ricos labradores, fueron dejando sobre la dorada consola los dineros que traían para el sostenimiento de la guerra. (LCC, 144)

En (2a), la actitud de un personaje, Aquiles, queda definida por la negación de tres acciones, sin la necesidad -ni la posibilidad- de que el lector pueda añadir alguna otra acción definitoria, porque los tres sustantivos que forman la pluralidad señalan las tres acciones más destacables, y las únicas posibles en este momento del relato. Por otro lado, la trimembración está construida de manera intensificativa, al señalar, de arriba a abajo⁶, las acciones no realizadas. El primer sustantivo -mirada- remite a los ojos del personaje, palabra a su boca, y gesto al cuerpo.

Un matiz de intensificación más claro es el presente en la pluralidad trimembre de (2b), donde el primer miembro repite, casi con plena exactitud, el apóstrofe anterior y los otros dos enfatizan, en mayor medida, el valor y el significado que tiene para el interlocutor monseñor Gaetani (conviene reparar en el posesivo nuestro, que se repite en todos los miembros de la pluralidad). De tal modo que el primer sustantivo -padre- remite simplemente a una forma de tratamiento para un clérigo (reforzada por la presencia del superlativo amantísimo), el segundo -maestro- señala una cualidad determinada de monseñor Gaetani, y el sustantivo con mayor valor significativo -guía- queda en último lugar.

En (2c), el orden en que aparece la trimembración señala un paso de lo general a lo particular (civilizaciones, razas), y el sustantivo que ocupa el segundo lugar de la serie añade la isotopía de 'religión'.

Por el contrario, en (2d), la trimembración presente en el ejemplo podría considerarse como un tipo de "enumeración caótica"⁷, al señalar tres objetos que se caracterizan como fundamentales y definitorios del peregrino, y que corresponden a diversos objetos de carácter religioso. A propósito de este mismo ejemplo, debe señalarse la tendencia, característica de Valle-Inclán, a desarrollar con mayor amplitud el último elemento de una serie dada. Así los dos primeros sustantivos que constituyen la pluralidad sólo aparecen actualizados por el artículo definido, pero el último, además, añade un Sintagma Preposicional -de Jerusalén-, que indica el lugar de donde viene el peregrino.

En (2e), la pluralidad selecciona y determina qué personas apoyan a la causa carlista. Personas que representan, respectivamente, a los estamentos sociales tradicionales, aunque se seleccione unos miembros muy determinados de los mismos: nobleza, clero (repárese en que, al igual que ocurría en (2c), la palabra que pertenece al mundo eclesiástico ocupa la posición

intermedia de la trimembración) y campesinado -matizado con el adjetivo ricos-. Es decir, se desglosa, en función de la clase a la que pertenecen, la idea de que todo el pueblo apoya la causa carlista.

En (2f), por el contrario, aparece uno de los escasos ejemplos en que esta pluralidad está compuesta por tres elementos que responden a la estructura N de N. En este caso, los tres sustantivos que rigen el Sintagma Preposicional tienen el rasgo semántico de [+ ruido], pero el término de significado más neutro -grito- está rodeado por otros que sugieren otros matices. El primer sustantivo -baladro- aporta el valor de 'ruido desagradable'⁸ y el tercero -restallo- es un término solidario⁹ con el sustantivo término de preposición -honda-. Todos estos valores que añade cada uno de los sustantivos de la trimembración se reúnen en el Objeto Directo de la oración -música agreste-, que sintetiza todos los matices citados con anterioridad.

Las trimembraciones nominales perfectas en serie cerrada se documentan, relativamente, con menor frecuencia en la prosa de Valle-Inclán. En la prosa de Eça de Queiroz son casi inexistentes. Sin embargo, es un recurso que se halla con cierta facilidad a lo largo de toda la obra valleinclaniana:

3. a. (...) y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hablaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. (SO, 27)

b. (...) los tres puentes del navío genovés, con su feria babélica de tipos, de trajes y de lenguas, (...) (SE, 95)

c. La soledad del camino hace más triste aquella salmodia infantil, que parece un voto de humildad, de resignación y de pobreza hecho al comenzar la vida. (FS, 68)

d. El Marqués de Bradomín, el segundón y el canónigo, atalayaban tras las vidrieras de un salón que daba a la desierta plaza. (LCC, 107)

e. En el fondo, con una mesa y un jarro por

medio, el seminarista, el herrador y el pedáneo disputaban por una baza de julepe.
(LCM, 166)

En (3a) y (3b) la trimembración, además de ser sintácticamente perfecta, lo es asimismo, en cuanto a número de sílabas de cada uno de los miembros que la componen, al ser bisílabos los sustantivos que la forman, con lo que la pluralidad está unida con mayor cohesión.

En el resto de los ejemplos citados en (3), esta tendencia al isosilabismo de la pluralidad no aparece con tanta claridad. Sin embargo, en estos casos tiene gran importancia el juego acentual que remarca con claridad cada uno de los miembros de la pluralidad trimembre. Así, en (3c) y (3d), los dos primeros sustantivos tienen una misma acentuación -aguda, en ambos casos-, mientras que el último presenta un acento distinto -llano en (3c), esdrújulo en (3d)-, con lo que se rompe el ritmo acentual de la serie. En (3e), cada miembro de la pluralidad presenta una acentuación distinta con lo que la trimembración está marcada rítmicamente por medio de la diversidad acentual de los sustantivos.

Por otro lado, en (3c), la pluralidad está formada por tres sustantivos que responden a tres virtudes religiosas y/o a tres votos eclesiásticos. Esta relación no sólo está introducida por voto, que selecciona los tres Sintagmas Preposicionales que constituyen la trimembración, sino que también aparece como elemento corrector¹⁰ o, si se prefiere, explicativo de la metáfora salmódica infantil, que aporta la isotopía religiosa que permite e implica la serie trimembre. Es decir, a partir de una identificación voz infantil= salmódica infantil, el autor considera necesario explicar la base de la que ha partido para establecerla para su perfecta descodificación, de ahí el uso de una oración de relativo que contiene una comparación introducida por parecer que, a su vez, selecciona como término de la comparación un sustantivo que refuerza la pluralidad trimembre que recalca, aún más, el matiz religioso de toda la construcción.

Por último, otro aspecto interesante en las trimembraciones nominales perfectas se refleja en ejemplos como los siguientes:

4. a. No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre, alargan el placer de los amores cuando vierten sobre ellas su esencia afrodita: (SI, 116)
- b. (...), y las mujeres asoleadas y rozagantes pasan con gallinas, con cabras, con centeno. (FS, 34)
- c. El gárrulo fluir de tropos y metáforas resaltaba su frío amaneramiento en el ambiente de sudor, aguardiente y tabaco del calabozo número tres. (TB, 173)
- d. Los hombres sacaban del coche valijas, sombrereras y maletines. (LCM, 89)

En estos ejemplos de (4) dos de los miembros de la pluralidad refieren a una misma realidad, pero el restante pertenece a otro campo referencial. En (4a), el primer y el tercer sustantivo señalan fluidos característicos del ser humano, mientras que el segundo sustantivo añade un matiz de subjetividad. En (4b), los dos primeros aluden a animales que llevan las mujeres, y el último señala un elemento del mundo vegetal. En (4c), si bien los tres miembros de la pluralidad aparecen para describir el ambiente -sobre todo, el olor- del calabozo, el primer sustantivo refiere a un producto de las personas, pero los dos restantes refieren a cosas que caracterizan el ambiente, son usadas por las personas, pero no son producidos por ellas. (4d) presenta una relación más sutil. Si bien los tres sustantivos que forman la pluralidad pertenecen a un mismo campo significativo (el de objetos que sirven para guardar diversas prendas de vestir), el primer sustantivo y el último -valijas, maletines- aluden a dos objetos muy parecidos, de modo que podrían considerarse como parasinónimos¹¹. El segundo miembro de la serie, sombrereras, queda así resaltado, al referir a un objeto distinto, aunque perteneciente al mismo campo.

Menos frecuente que la trimembración perfecta formada

por sustantivos, es la compuesta por Sintagmas Nominales constituidos por la presencia de un sustantivo y un adjetivo en cada uno de los miembros. En estos casos la pluralidad tiene un claro valor de intensificación, tanto por la posición de cada sustantivo como por la de cada adjetivo.

Así, en la prosa de Eça de Queiroz, donde no es una construcción frecuente, pueden aparecer ejemplos como el siguiente:

5. Começou logo a pensar no que lhe podia dar mais, pouco a pouco: o vestido roxo, as roupas brancas, o roupão velho, uma pulseira! (O Primo Basílio, 350).

La serie constituida por tres sustantivos modificados por sus correspondientes adjetivos, que destacan, sobre todo, color, se emplea, como un desarrollo, una glosa de lo que piensa el personaje, en una especie de enumeración caótica.

Por otro lado, también se documenta en (5) un recurso empleado con gran asiduidad por Eça de Queiroz, en especial en las largas series enumerativas: romper la unidad de la serie por medio de la adición de un elemento que no tiene la misma construcción sintáctica y no contiene el mismo significado de los otros elementos que pertenecen a la serie. Este fenómeno ocurre en (5) con uma pulseira, que rompe el orden, la unidad de los tres Sintagmas Nominales de la serie trimembre.

En la prosa de Valle-Inclán, aunque tampoco son frecuentes, sí aparecen con mayor abundancia que en la de Eça estas series nominales intensificativas, formadas por (A) + N + (A):

6. a. ¡Y qué mortal instante aquel de la mañana alegre, vestida de luz, cuando en el fondo del palacio se levantaron gemidos inocentes, aves desgarrados y llores violentos! ... (SO, 86)

- b. ¡Oh, regalada holgura, eclesiástica opulencia, jocunda glotonería, siempre añorada, del Real e imperial Monasterio de

Sobrado! (SI, 102)

- c. - ¿Dices que acaba de llegar mi sobrino Bradomín? ¡Gran señor, gran ingenio, gran corazón! ... ¡Mala cabeza! (LCC, 17)
- d. Como en el fondo de un espejo desvanecido, veía los rostros infantiles, las bocas risueñas, los ojos luminosos. (LCC, 23)
- e. [El Doctor Atle] (...), un hombre joven, la frente pálida, la cabellera romántica, incorporado en su hamaca, guardaba extraordinaria atención al relato. (TB, 180)
- f. Se concertaron para la burla (...), en aquellas noches madrileñas, reverdecida por una juvenil cuadrilla de chulos parásitos, jaques marchosos y aristócratas tronados. (LCM, 54)

A la vista de los ejemplos de (6), lo primero que cabe decir es que, en este tipo de trimembraciones perfectas, la más frecuente en la prosa de Valle-Inclán es la constituida por tres Sintagmas Nominales, formado cada uno de ellos por un sustantivo y un adjetivo pospuesto -(6a), (6d), (6e) y (6f)-. Es menos corriente la compuesta por tres miembros cuyos constituyentes son adjetivo antepuesto y sustantivo.

Sin embargo, independientemente de la construcción sintáctica que presenta la trimembración formada por NA, se pueden distinguir dos procedimientos, por medio de los cuales se resalta el significado que aporta la trimembración. En el primero, representado por (6a) y (6b), los tres Sintagmas Nominales pertenecen a un mismo campo significativo y, por tanto, funcionan en el texto, como parasinónimos, aunque cada uno de ellos matiza e intensifica gradualmente la isotopía existente en la pluralidad. Intensificación marcada, con mayor fuerza y claridad, por los epítetos que califican a los respectivos sustantivos.

El segundo procedimiento se refleja en ejemplos como (6d) y (6e). En estos casos, los miembros segundo y tercero de la pluralidad son notas descriptivas, que destacan los aspectos

juzgados como más importantes para caracterizar el primer miembro de la trimembración. En (6d), a partir de un primer Sintagma Nominal como rostros infantiles, el resto de la pluralidad destaca los rasgos que el autor quiere presentar como característicos y principales de esos rostros: las bocas y los ojos. Los adjetivos que califican a estos Sustantivos tienen la misma función, aclarar y matizar el significado de infantiles aplicado a rostros. El mismo fenómeno existe en (6e), donde el primer Sintagma Nominal (constituido por N + A) -un hombre joven-, se describe por los otros dos miembros de la pluralidad, que lo destacan y caracteriza.

No hemos incluido en ninguno de los dos procedimientos citados con anterioridad a (6c) y (6f). El motivo es que, desde nuestro punto de vista, son ambiguos, pues pueden interpretarse como pertenecientes a los dos tipos de procedimientos. En (6c), puede entenderse que señor, ingenio y corazón -calificados todos por gran- están en un mismo nivel jerárquico, o, por el contrario, que gran ingenio y gran corazón son dos rasgos que sirven para explicar y caracterizar a Bradomín como gran señor. A esta gradación, constituida por gran + N, se le contrapone un Sintagma Nominal tras pausa fuerte -mala cabeza-, que rompe la coherencia presente en la pluralidad, aunque conserva la misma estructura categorial de la trimembración.

Similar es la ambigüedad de (6f), pues los tres Sintagmas Nominales pueden aludir bien a tres tipos de personajes, marcados como negativos, o bien jaques marchosos y aristócratas tronados pueden entenderse como explicaciones de chulos parásitos, con la intención del autor de sugerir que a este rango de 'chulo parásito' pertenecerían tanto miembros de las clases sociales más bajas -jaques-, como de las más altas -aristócratas-.

Mucho menos frecuente es que las trimembraciones perfectas estén constituidas por adjetivo + complemento. Este es, por lo general, una comparación o un Sintagma Preposicional,

sobre todo, introducido por de:

7. a. El alma de la pastora sumergíase en la fuente de la gracia, tibia como la leche de las ovejas, dulce como la miel de las colmenas, fragante como el heno de los establos. (FS, 48)
- b. En las sedientas villas labradoras, negras de moscas, cercadas de corrales, encendidas de sol, los alcaldes de capa y monterilla reclamaban el amparo de la Guardia Civil. (LCM, 17)

En (7a), cada uno de los miembros de la pluralidad presenta una misma estructura: Adjetivo + como + Sintagma Nominal, compuesto este por Artículo determinado + Sustantivo + Sintagma Preposicional introducido por de, cuyo término de preposición repite la misma estructura del Sintagma Nominal que lo rige. Pero, además, cada adjetivo señala a un determinado sentido (tacto, gusto y olor, respectivamente), y el epíteto en cuestión se compara con un producto de claro carácter campesino (leche, miel, heno), con lo que se refuerza así, una de las isotopías-ejes del relato, la de 'ambiente rural' (otra, la de 'religiosidad', también está presente en el texto, en fuelle de la gracia, miembro introductor de la pluralidad). También hay que reparar en la isodistribución¹² del término de comparación, pues la construcción N de N responde a un mismo esquema en los tres miembros de la pluralidad: producto campesino + de + lugar/animal de donde procede.

(7b) es un ejemplo de cómo reduce Valle-Inclán la amplificatio desarrollada en sus primeras obras. En este caso la trimembración responde a un esquema Adjetivo + de + Sustantivo, con la función de describir, de una manera que podríamos considerar como impresionista, determinadas características de sedientas villas labradoras, que el autor juzga como más definitivas y representativas. En los tres Sintagmas Adjetivales se destacan alusiones de carácter visual, en especial las referentes al color (negras, encendidas). Por otra parte, es de notar la contraposición presente en la pluralidad entre el primer y el tercer miembro, en la que se destaca como esencial de las

villas que son negras, pero a su vez están encendidas por el sol.

En la obra de Eça de Queiroz, por el contrario, sí son relativamente frecuentes las series trimembres perfectas nominales formadas por N + SP, en la que suele ocurrir, con frecuencia, que uno de los miembros de la serie presente alguna diferencia respecto a los otros dos:

8. a. Carlos, consigo, lembrava furores naturalistas do Ega, rugingo contra Hugo, chamando-lhe "saco roto de espiritualismo", "boca aberta de sombra", "avôzinho lírico", injúrias piores. (Os Maias, I, 176)
- b. Então, satisfações de Luxo, regalos do Amor, orgulhos do Poder, tudo gozei, pela imaginação, num instante, e dum só sôrvo. (O Mandarin, 33)
- c. (...) desembarcou com dois baús, a cadeira de verga e cinquenta e seis latas de doce de tijolo. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 103)
- d. No fundo da casa, o pai dela, o velho, bebia a cerveja de Heidelberg, os vinhos de Itália, e as cidras de Dinamarca. (Prosas Bárbaras, 11)

(8a) y en (8c) contienen al menos un elemento de la serie distinto a la construcción N + SP, constitutiva de la pluralidad. En (8a), el elemento discrepante es el tercer Sintagma Nominal, cuya estructura de constituyentes es N + A, si bien puede considerarse como intercambiable por la que aparece en los otros dos miembros de la serie. En (8c) es el primer miembro, dois baús, el que no contiene la misma construcción sintáctica que los otros dos, aunque debe repararse en la progresión contenida en la pluralidad trimembre: dois baús, a cadeira de verga, cinquenta e seis latas de doce de tijolo.

En (8b) la construcción N de N que forma trimembración tiene valor metafórico y refiere a un mismo campo conceptual. En (8d) la trimembración, formada por tres sustantivos con sus respectivos complementos nominales, destaca tres nombres propios de lugar, utilizados para destacar un cierto exotismo y, sobre

todo, por la sonoridad de los nombres en cuestión. En definitiva, es un procedimiento utilizado, sobre todo en las series formadas por mayor número de miembros, por los dos autores que estudiamos, para dotar a los hechos narrados de mayor boato, de mayor prestancia, sin excluir un cierto tono irónico.

Por último, dentro de este epígrafe dedicado a las trimembraciones perfectas, hay que señalar la abundancia de estas, cuando están constituidas por cláusulas u oraciones, por lo general coordinadas:

9. a. Era una pobre alma llena de caridad. Nos vio ateridos de frío, vio las mulas bajo el cobertizo, vio el cielo encapotado con torva amenaza de agua, y franqueó la puerta, (...) (SO, 10)
- b. El sol dejaba un reflejo dorado en los cristales, los viejos alelúes [sic] florecían entre las grietas del muro, y un lagarto paseaba por el balaustal. Concha sonrió con lánguido desmayo: (SO, 34)
- c. Dorregaray hablando de los soldados se enternece: Ponderaba el valor sereno de los castellanos, y el coraje de los catalanes, y la acometida de los navarros. (SI, 124)
- d. No exhalé una queja ni cuando me rajaron la carne, ni cuando serraron el hueso, ni cuando cosieron el muñón. (SI, 141)
- e. -Hermana Maximina, tú eres dueña de tres bálsamos: Uno lo dan tus palabras, otro tus sonrisas, otro tus ojos de terciopelo ... (SI, 152)
- f. [La Princesa] (...). Atendía sin mostrar sorpresa, sin desplegar los labios, sin hacer un gesto. (SP, 66)
- g. - (...) ¡Los más grandes artistas tuvieron a los Papas por Mecenas! Julio II fue protector de Rafael de Urbino, como lo fue Alejandro VI del Pinturicchio, y Paulo IV de Tiziano Vecellio. (LCC, 15)
- h. El hidalgo vio el guiño, frunció el ceño y apuró el vaso. (LCC, 18)
- i. [Tío Juanes] (...). Pagó los responsos, se enjuagó los ojos, ofreció una misa, y fuese,

dejando una pieza de dos cuartos en el cepo de las Animas. (LCM, 141)

En estos paralelismos trimembres formados por la repetición de oraciones o de cláusulas¹³ pueden distinguirse, diversos procedimientos y recursos en los que interviene la pluralidad.

El primero de ellos consiste en que los tres miembros que forman la pluralidad tienen un mismo verbo, pero, de tal manera que sólo aparece explícito en el primer miembro y queda elidido en los otros dos. Este recurso está reflejado en (9c), (9e) y (9g). En los tres ejemplos, la pluralidad está introducida por una oración que selecciona la trimembración.

Así, por ejemplo, en (9c), a partir de enunciar la acción del personaje, se selecciona la pluralidad, formada, en este caso, por tres Sintagmas Nominales, complementos directo de ponderaba, coordinados, que siguen una misma construcción categorial, reflejada por medio de una estructura del tipo N de N. El primer sustantivo indica una cualidad positiva, característica de un determinado grupo de soldados, representado por el gentilicio del segundo sustantivo. De modo que, por medio de esta pluralidad, se establecen no sólo unas cualidades positivas propias de la tropa carlista, sino que, al especificar el origen de los soldados -castellanos, catalanes, navarros-, se pretende subrayar la idea de que todo el pueblo, todas las regiones, están con la Causa.

Un procedimiento similar se puede observar en (9e), pues a partir de señalar que un personaje -la Hermana Maximina- tiene tres bálsamos, se pasa a especificar en qué consisten esos tres bálsamos: palabras, sonrisas, ojos.

En (9g), la pluralidad tiene como base la relación que se establece entre Papas-Mecenas (Julio II, Alejandro VI, Paulo IV) y pintores renacentistas italianos (Rafael, Pinturicchio, Tiziano), en razón de su fama y de la eufonía del nombre de los

artistas en cuestión.

El caso contrario, es decir, el de una trimembración oracional perfecta en la que se repite el mismo verbo en cada miembro se documenta en (9a). Cada miembro, aun con la misma construcción sintagmática (V + SN + SP), aumenta su número de sílabas -su longitud- respecto al anterior, con la tendencia expresa, observada por diversos críticos, de que el último miembro esté más desarrollado que los otros.

Otra manera de repetición anafórica se documenta en (9d) y (9f), en la que se reitera el primer elemento del miembro de la pluralidad (conjunción en (9d): ni cuando, o preposición en (9f): sin). En los dos casos citados esta repetición marca la simultaneidad de las acciones que se desarrollan en los tres miembros de la pluralidad.

El último procedimiento destacable en las trimembraciones perfectas oracionales está representado en (9b), (9h) y (9i). En estos tres ejemplos, no hay repetición de ningún tipo, pero se mantiene la construcción paralelística entre los miembros de la pluralidad, con valor descriptivo de un ambiente determinado en (9b), y señalando acumulación y simultaneidad de acciones en (9h) y (9i). Así, en el paralelismo establecido en (9b), se resaltan sensaciones visuales, pero con un esquema muy claro: en primer lugar, un objeto (el sol), que pertenece al mundo inanimado; luego un vegetal (los alelúes), para terminar con un animal (un lagarto). Esquema que se corresponde con las acciones que efectúan estos seres y con los lugares en los que desarrollan dichas acciones.

En (9i), al contrario de la mayoría de los ejemplos citados en (9), en los que la pluralidad acaba en pausa fuerte, la trimembración tiene un mecanismo peculiar que consiste en romper la pluralidad con la adición de otro verbo -fuese- que, tanto por su significado, como por su construcción gramatical, indica que las acciones efectuadas y que se presentan como

simultáneas por medio de la trimembración, han acabado, rompiendo, incluso, el ritmo y el número de sílabas de cada miembro de la pluralidad.

En la prosa de Eça de Queiroz, asimismo, son también muy abundantes las series trimembres perfectas compuestas por coordinación de tres verbos y de tres cláusulas u oraciones. Como ocurría en las series formadas por dos elementos, y se documentará con mayor claridad aún en las series plurimembres de cuatro o más elementos, se trata de unificar una serie tanto por la tendencia al isosilabismo tan característica de Eça de Queiroz como por la intención de marcar fónicamente, por medio de similitudencias, las trimembraciones, para marcar con toda claridad la unidad de los elementos que las componen, junto con su significado, más o menos cercano, con lo que constituyen así un todo homogéneo desde cualquier plano del lenguaje del que se observe la pluralidad.

Las series verbales que se documentan con mayor abundancia son las formadas por verbos en pretérito indefinido, en las que los tres miembros que la componen, además de tener una misma terminación, y, por tanto, formar una especie de similitudencia, se agrupan por el número de sílabas que tiene cada uno de ellos. Por lo general estas series suelen ser isosilábicas, con lo que la trimembración está marcada con mayor fuerza, si cabe, y con toda claridad, sin que falte en algunas ocasiones la otra tendencia, ya apuntada, en la prosa de Eça a que el primer y el tercer miembro de la pluralidad tengan una misma cantidad silábica, pero el presente una cantidad distinta, mayor o menor, aunque, por lo general, sea mayor:

10. a. O florete do Craft vibrou, rebrilhou, voou
sobre êle. (Os Maias, I, 257)
- b. Um municipal de punho alçado correu, gritou,
injurio o cavaleiro gordo. (Os Maias, I,
398)
- c. Castro Gomes foi perfeito, sandou, sorriou,
murmurou; - Parto esta noite mesmo (...) (Os
Maias, II, 182)

- d. Pigarreou, cuspihou, balbuciou: São notícias para vossa senhoria. (O Mandarim, 29)
- e. Jacinto provou, cuspiu, blasfemou... Não não tomamos chá. (A Cidade e as Serras, 149)
- f. (...) uma massa de sombra, molemente e sem rumor, arfou, cresceu, rolou, como a onda duma maré devoradora. (Contos, 145)
- g. Melchior [...] cofiando o bigode com a mão trémula escreveu, riscou, entrlinhou (...) (A Capital, 217)

El mismo fenómeno de tendencia al isosilabismo y a la similicadencia apuntado con anterioridad se documenta, asimismo, con gran abundancia en las series trimembres verbales perfectas constituidas por formas no personales del verbo, sobre todo participios, aunque no falten trimembraciones formadas por infinitivos y gerundios:

- 11. a. (...) apenas lá chegara, fora logo saqueado, apedrejado, frechado. (O Mandarim, 130)
- b. (...) de entre a sua escura espessura vinha empurrado, repelido, esmagado un homen. (Prosas Bárbaras, 228)
- c. (...) Artur empurrado, atarantado, envergonhado, não encontrara as chaves. (A Capital, 153)
- d. (...) ao rumor das ondas da Mancha, passear, converssar, cismar com o vidente dos Miseráveis. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 18)
- e. (...) começara a amarelecer, a definhar, a gemer... Oh delícia! (A Relíquia, 269)
- f. (...) a larga fila de mulheres largou numa carreira gritando, clamando, uivando, desesperadamente. (Últimas Páginas, 117)

También es frecuente encontrar en la prosa de Eça de Queiroz trimembraciones perfectas constituidas por tres oraciones o cláusulas, en las que, además de los fenómenos rítmicos que hemos observado (tendencia al isosilabismo y similicadencia constante entre miembros), se pueden distinguir al menos dos

fenómenos, también característicos de la utilización de estas series trimembres en la prosa del escritor portugués. En primer lugar, estarían aquellos casos de trimembraciones con valor descriptivo y acumulativo, en las que o bien los miembros que la forman tienen un mismo sujeto, o bien la pluralidad funciona como una especie de glosa, de desarrollo de algún concepto expresado con anterioridad en el discurso:

12. a. (...) eu via lá branquejar os peitinhos da Aristocracia, negrejar a sotaina do Clero, e luzir o suor da Plebe: (...) (O Mandarin, 49)
- b. O rebanho crescerá; o pastor o levará; o cão o guardará. (Contos, 188)
- c. Uma ponta verde brotou; depois uma haste cresceu; depois uma espiga amadurou. (Contos, 189)
- d. Apenas ouvira falar dêsse novo Rabí de Galiléa que alimentava as multidões, amedrontava os demónios, emendava todas as desventuras. (Contos, 231)
- e. Uma Religião, quanto mais se materializa, mais se populariza, e portanto mais se diviniza. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 363)

En (12a) la base de la pluralidad tiene su origen en un juego verbal entre tres verbos que indican color, o, por mejor decir, énfasis de dicho color (i. e. son incoativos), y cada uno de ellos selecciona un Objeto Directo formado por N + SP, en el que el sustantivo indica un objeto característico de una clase social y el Sintagma Preposicional señala a esa clase social determinada, con lo que se destacan así los tres estamentos tradicionales. En (12b) y (12c) la trimembración oracional perfecta señala tres acciones consecutivas, con lo que se alude, de manera difuminada, a acciones de carácter descriptivo. Un fenómeno similar se puede documentar en (12d) y (12e), donde por medio de la trimembración se alude a tres acciones realizadas por un personaje, presentadas como simultáneas en la acción narrada.

El segundo procedimiento que se puede documentar en el

empleo de las trimembraciones oracionales perfectas en la prosa de Eça de Queiroz consiste en que los tres elementos que la forman aparecen como términos en contraste cada uno respecto al otro. Es decir, que cada oración de la serie contiene una oración, en algunos casos condicional o que puede entenderse como tal, que se presenta como una opción dentro de las tres que componen la pluralidad:

13. a. Se vos ferirem, oferecei-vos; se vos odiarem, amai; se vos perseguirem, orai. (Prosas Bárbaras, 187)
- b. Escrevendo a sua língua é um mestre incomparável; satirizando o seu tempo é um artista completo; vivendo a sua vida é um homem de bem. (Notas Contemporâneas, 53)
- c. Tu és pobre, trabalha; tu és ignorante, estuda; tu es franco, arma-te. (Notas Contemporâneas, 66)

3. 3. Trimembraciones imperfectas.

En el apartado anterior hemos tratado de las construcciones trimembres que podemos considerar como "perfectas", en el sentido de que los tres elementos que constituyen la pluralidad repiten, casi con exactitud, una misma estructura categorial. En este epígrafe trataremos de las trimembraciones que pueden considerarse "imperfectas", puesto que, al menos uno de los miembros que la forma, presenta algún tipo de desigualdad destacable en su estructura de constituyentes respecto a los otros miembros de la pluralidad. Los casos más frecuentes, en la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz, pueden subdividirse de la siguiente forma:

- 1) El tercero (en menor medida, el primero) de los miembros de la pluralidad está desarrollado con mayor amplitud que los otros dos.
- 2) El primer y el tercer miembro tienen una misma estructura y el segundo puede estar más o menos desarrollado que los otros dos.

- 3) Cada uno de los miembros presenta una estructura categorial divergente, pero forman pluralidad.

El primer aspecto que trataremos en este estudio de las trimembraciones "imperfectas" es el consistente en la mayor amplitud, o el mayor desarrollo, del último miembro de la pluralidad, o, en menor medida, del primero. Es decir, de aquellos casos en que el primer y el segundo miembro de la trimembración presentan una misma (o, como mínimo, similar) estructura rítmico-silábica, pero el tercer miembro, con su mayor desarrollo, rompe esas estructuras de constituyentes y rítmico-silábicas. Así en la prosa de Eça de Queiroz pueden observarse casos como los siguientes:

14. a. E ditou os padre-nossos que me cumpria rezar pela súde da titi, pelo repouso da mamã, e por alma de um comendador que fora muito bom, muito santo e muito rico e que se chamava Godinho. (A Relíquia, 22)

b. Esta carolice que o cercava-ia lançando Afonso num ateísmo rancoroso: queria as igrejas fechadas como os morteiros, as imagens escavacadas a machado, uma matança de reverendos... (Os Maias, I, 26)

c. (...) [Al marquês] Em geral não gostava de judeus; mas nada lhe ofendia tanto o gosto e a razão como a espécie banqueiro. Comprendia o salteador de clavina, num pinheiral; admitia o comunista, arriscado a pele sobre uma barricada. Mas os argentários, os Fulanos e C^{as} faziam-no encavacar. (Os Maias, I, 170)

d. De dia invadiam os casais, rebuscavam a espessura dos pomares, esfuracavam com a ponta das lanças a plaha das medas. (Contos, 326)

Este procedimiento consiste, sobre todo, en que los miembros de la pluralidad aumentan progresivamente, hasta llegar al último, donde, por medio de la inserción de diversos complementos (oraciones de relativo, Sintagmas Preposicionales, adjetivos, etc.) se resalta ese último término que, por lo general, incorpora una variación en cuanto al significado, por

lo que dota a la frase de una clara intención irónica. Por otra parte, este recurso potencia mucho más el ritmo de la oración, al coincidir este último elemento ampliado con la pausa fuerte de final de período.

En la prosa de Valle-Inclán no es precisamente un procedimiento desconocido, ya que se puede documentar con una gran abundancia a lo largo de toda su obra:

15. a. En el recogimiento silencioso de la tarde resonaba el coro glorioso de sus risas: ¡Numen sagrado de las bacanales! ¡Canto de amor en jardín de Venus! ¡Salmo Pagano en aquella boca roja, en aquella garganta desnuda y bíblica de Dalila tentadora! ... (Ep, 190)

b. Mis labios bebieron aquellas lágrimas sobre los ojos, sobre las mejillas y en los rincones de la boca. (SO, 66)

c. Cuando entraban en el establo, la vacas se arrodillaban mansamente, el perro le lamía las manos, y el mirlo, que la pastora tenía prisionero en una jaula de cañas, cantaba con dulcísimo gorreo y su voz parecía de cristal. (FS, 42)

d. Era un vasto olor, triste como la llovizna, y como el mar, y como las disputas de aquellos marineros que jugaban a los naipes. (LCC, 126)

e. El orador sacaba los puños, lucía las mancuernas, se acercaba a las luces del proscenio. (TB, 73)

f. Nachito, con una lágrima de artista ambulante, recibía las felicitaciones, estrechaba las manos, se tambaleaba en épicos abrazos. (TB, 99)

g. El café, la chicha y el condominio de tamales, provocaba en el coro revolucionario un humor parejo, (...) (TB, 140)

h. Zacarías se alzó con oscuro agüero: Fue al metate, volteó la piedra y descubrió un leve brillo de metales. (TB, 146)

i. Por los crepusculares caminos de tierra roja ondulaban recuas de llamas, piños vacunos, tropas de jinetes con el sol poniente en los

sombreros bordados de plata. (TB, 151)

En (15a) los miembros que forman pluralidad aumentan progresivamente hasta llegar al máximo desarrollo en el último elemento. Esta trimembración, de claro valor metafórico¹⁴, tiene como estructura básica, repetida en los tres miembros, una construcción del tipo N de N, a la que se le añaden, progresivamente, un Sintagma Preposicional introducido por en en el segundo miembro (con supresión del adjetivo del primer sustantivo). Sintagma Preposicional que, en el último miembro de la pluralidad se reitera, combinado además con la anáfora del deíctico aquella. En los tres Sintagmas Nominales, la referencia isotópica presente en el primer sustantivo es la de 'canción', matizada en los dos primeros miembros de la pluralidad por medio del Sintagma Preposicional, que, en el primer caso, añade una referencia a la Antigüedad clásica (de las bacanales). La función del Sintagma Preposicional en el segundo miembro es la de añadir esa referencia mitológica y clásica, aunque el SP regido por de esté seleccionado por el segundo SP regido por en. En el tercer miembro de la pluralidad el Sintagma Preposicional regido por en remite a partes del cuerpo de la amada. La referencia al amor, a la antigüedad y a la religión queda incluida en los dos adjetivos que modifican a garganta y al Sintagma Preposicional seleccionado.

En (15b) la imperfección de la estructura trimembre viene dada por el cambio de preposición en el último Sintagma Preposicional de la serie, que permite introducir una construcción del tipo N de N, que también rompe la unidad de la pluralidad. En (15c), el último miembro de la serie rompe la unidad de los otros dos miembros, por medio de la adición de una oración de relativo. Además, frente a los dos miembros anteriores que sólo destacan una acción de unos animales, en este último se seleccionan dos, referidas a la voz y manera de cantar del pájaro de Adegá.

En (15d) la serie está formada por medio de la

coordinación polisindética de tres términos de comparación. Los dos primeros señalan la asociación sinestésica entre olor triste y dos Sintagmas Nominales en los que se destaca el significado de [+agua]. El tercer miembro refiere a una acción marcada como [+humana], y, además, tiene una estructura sintáctica que difiere de los dos anteriores, puesto que el Sintagma Nominal término de comparación contiene una construcción del tipo N de N, en la que su último sustantivo selecciona una cláusula de relativo especificativa.

La divergencia del último miembro de la trimembración se consigue, en (15e), a través de la adición de un Sintagma Preposicional, cuya preposición es de. Lo mismo puede decirse de (15g) y (15h). Este último, asimismo, con cambio de determinante y adición de un adjetivo en el último miembro de la serie.

En (15f) el último miembro difiere de los otros dos al cambiar de régimen verbal (de transitivo a pronominal). Lo que implica la selección de un Sintagma Preposicional regido por el verbo -un suplemento-, frente a la construcción V transitivo + Objeto Directo [Det.SN] de los anteriores miembros de la pluralidad.

Por último, en (15i), la divergencia presente en el último miembro se logra por la adición de dos Sintagmas Preposicionales, dependientes el uno del otro. Por otro lado, debe tenerse en cuenta la manera sutil que tiene Valle de presentar personajes animalizándolos al unir en una serie tres nombres colectivos, en la que los dos primeros son propios de animales -recuas, piños¹⁵- y el último -tropas de jinetes- refiere, con toda claridad, a personas.

Mucho menos frecuente es en la prosa de Valle-Inclán, encontrar ejemplos como los siguientes, en los que, bien el primer elemento está desarrollado con mayor amplitud -(16a)-, o bien es el tercero el de mayor desarrollo, pero de una manera peculiar -(16b)-:

16. a. En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, con los ojos nublados, con la boca entreabierta, (...), era de una incomparable belleza sensual y fecunda. (SI, 118)
- b. La soledad profunda del paraje, el resplandor fantástico del ocaso anubarrado y con luna, la negra, desmelenada y penitente sombra del peregrino, le infundían aquella devoción medrosa que se experimenta a deshora en la paz de las iglesias, (...) (FS, 16-17)

En (16a), se constata un procedimiento similar a los citados en (15), pero con la particularidad de que es el primer miembro de la pluralidad, y no el último, el que presenta un mayor desarrollo, conseguido por la adición de un símil. Los otros dos Sintagmas Preposicionales, que constituyen la trimembración, mantienen una misma estructura.

En (16b), el último miembro sigue siendo el más desarrollado, pero debe repararse en la progresión de elementos sintácticos en el interior de la trimembración. Así, la estructura que fundamenta la existencia de la trimembración es, como en bastantes ocasiones, del tipo N de N. Los dos primeros miembros señalan diversos aspectos descriptivos y ambientales. El último refiere, directamente, a la aparición de un personaje, que va a ser en FS de capital importancia (el peregrino). La trimembración destaca, por lo tanto, una serie de elementos ambientales que impresionan, en ese momento del relato, a su protagonista, Adegá.

Desde un punto de vista sintáctico, a partir de esa construcción N de N, existe una progresión intensificadora según pasamos de miembro a miembro. Progresión que se logra por medio de la adición de un adjetivo y un Sintagma Preposicional con valor adjetival al sustantivo término de la preposición de (del ocaso anubarrado y con luna). El tercer miembro, precisamente el que no destaca un elemento ambiental, sino a un personaje, contrasta con los otros dos, al añadir tres adjetivos antepuestos

al primer sustantivo de la construcción (la negra, desmelenada y penitente sombra del peregrino), cuando, en los otros dos miembros, la adjetivación aparece pospuesta al sustantivo al que califican. Pero este contraste es exclusivamente de tipo sintáctico, puesto que tanto los sustantivos, como los adjetivos que los modifican, corresponden todos a una misma isotopía, la de 'oscuridad'.

El segundo procedimiento que puede destacar en el estudio de las pluralidades trimembres imperfectas en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán consiste en que el primer y el tercer miembro presentan una estructura sintáctica similar, y el segundo ofrece una estructura categorial diferente. Dicho procedimiento se documenta con cierta amplitud a lo largo de toda la obra en prosa de ambos autores. Así, en Eça de Queiroz:

17. a. A volta, porém, erguera-se vento, nuvens pesadas empastavam o céu, caíram gotas de água. (*O Crime do Padre Amaro*, 88)
- b. E as senhoras que outrora tinham horror à negreira, a D. Maria da Gama que escondia a face, por trás do leque, lá vieram todas, amáveis e decotadas, com o beijinho pronto, chamando-lhe "querida", admirando as grinaldas de camélias que emolduravam os espelhos de quatrocentos mil réis, e gozando muito os gelados. (*Os Maias*, I, 47-48)
- c. Um ar fresco circulava; a roldana dum poco rangia lentamente; um sino tocava a matinas. (*O Mandarim*, 126)
- d. São êles, sobretudo êles: que complicam a vida, a dificultam, lhe dão o seu áspero carácter de luta. (*Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, 96)

En la obra de Valle-Inclán también se documentan, con relativa abundancia ejemplos en los que se produce este recurso:

18. a. (...): paseos de enamorados que se extravián en las avenidas de los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas, y las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. (F, 98)

- b. Desde allí veíamos el jardín iluminado por la luna, los cipreses mustios destacándose en el azul nocturno coronados de estrellas, y una fuente negra con agua de plata. (SO, 43)
- c. Adegá, jadeante, con los pies descalzos, con los brazos en alto, con la boca trémula por aquellos gritos proféticos, se perdía a lo largo de los caminos. (FS, 62)
- d. Y, jadeante, con los pies descalzos, con los brazos en alto, con la boca trémula, se perdía clamando sus voces a lo largo de los caminos. (FS, 65)
- e. El olor de la caña holandesa, de los serones de higos, y del azúcar húmedo y moreno, que la vieja, sentada delante de las balanzas, repartía en cartuchos de a cuatro y de a dos cuartos. (LCC, 126-127)
- f. En el marasmo caliginoso, adormecido de músicas, acohetaban repente de gritos, súbitas espantadas y tumultos. (TB, 152)
- g. Y sobre todos los horizontes, en el curvo límite, donde se juntan la tierra sin sembrar y el cielo, rosas y pantalones colorados, brillo de bayonetas, fusilada y humo de pólvora. (LCM, 19)

Como se puede observar en los ejemplos citados en (18), en bastantes ocasiones, este procedimiento consiste, simplemente, en cambiar en el segundo miembro de la pluralidad el adjetivo que califica a un sustantivo, presente en los restantes miembros de la trimembración, por un Sintagma Preposicional, casi siempre regido por de - (18c), (18d) y (18e) -; o en añadir un adjetivo a este segundo miembro, cuando el resto de la serie es una simple enumeración de sustantivos - (18f) -.

Esta construcción aparece en (18c) como una marca introductora de una acción que va a ocurrir inmediatamente, y (18d) tiene como función la de cerrar el texto, al haber concluido la acción. Es decir, como ocurre en muchos poemas¹⁶, este texto literario de FS se abre y se cierra con una misma frase, con lo que podría considerarse que (18c) y (18d)

funcionan como una especie de "marco" a la acción narrada en este episodio de FS.

Un caso especial es el reflejado en (18g), en donde, la construcción trimembre imperfecta, en el sentido que hemos señalado, es, además, una metáfora impresionista, en la que el autor resalta, de una realidad dada, los rasgos que juzga como más destacables, rasgos sensoriales, especialmente referidos a lo plástico, con la aposición como expresión gramatical delimitadora.

En los dos ejemplos restantes la trimembración imperfecta aparece realizada por procedimientos distintos. En (18a), el segundo miembro de la serie rompe la secuencia rítmica y sintáctica, al aparecer exclusivamente el verbo y el sujeto (florece las rosas), que, además, frente a los otros miembros de la pluralidad, aparece pospuesto al verbo. Asimismo el primer y el tercer miembro remiten a animales, y el segundo a un vegetal, con lo que, tanto por construcción sintáctica, como por el significado que proporciona, este miembro de la pluralidad realta, con toda claridad, en la serie. Por el contrario, en (18b), el segundo miembro es el que está desarrollado con mayor amplitud dentro de la serie.

Un recurso menos frecuente y que aparece, casi con exclusividad, en las últimas obras de Valle-Inclán, es el contrario al que se documenta en (18f). Es decir, el primer y el tercer miembro de la pluralidad tiene una estructura del tipo (A) + N + (A) o N + SP, mientras que el segundo miembro está formado sólo por un sustantivo. Este sustantivo sería una especie de elemento de transición entre los restantes miembros de la trimembración:

19. a. El torso desnudo, la greña, las manos con fierros, salían fuera del hoyo colmados de negra expresión dramática: (TB, 41)

b. El grupo tenía una frenética palpitación, una brama, un clamoreo de denuestos. (TB, 165)

El tercer, y último, procedimiento que puede destacarse en el estudio de las trimembraciones imperfectas en la prosa de ambos autores consiste en que, aunque constituyan pluralidad, los miembros de la serie presentan, cada uno, diferencias notables en su construcción sintáctica. Ejemplos de este recurso, que se documenta con menor abundancia que los anteriores, en la obra de Eça de Queiroz son, entre otros, los siguientes:

20. a. A sala estava às escuras, com as janelas abertas: a rua esbatia-se num crepúsculo pardo: um ar lânguido e doce amaciava a noite. (O Primo Basílio, 198)
- b. O velho era o servo duma viuva pobre, entrevada que só o tinha a êle, a àquêle jumento, e uma horta maltratada de poucaservas. (Ultimas Páginas, 243)

Asimismo, este recurso es, relativamente, poco frecuente en la prosa de Valle-Inclán, y se documenta, sobre todo, en sus primeras obras:

21. a. Los clarines sonaban rompiendo marcha, el viento levantaba las crines de los caballos, y la gente se agrupaba en las calles para gritar entusiasmada: (SI, 122)
- b. Yo los había amado [a los ojos] porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas. (SI, 159)
- c. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. (SP, 80)
- d. - ¡Permita Dios que una peste cierre para siempre esa cas sin caridad! ¡Que los brazados de ortigas crezcan en la puerta! ¡Que los lagartos anden por las ventanas a tomar el sol! ... (FS, 21)
- e. - ¡Permita Dios que se hunda en el mar ese navío de verdugos! ¡Permita Dios que un rayo los abraze a todos! ¡Permita Dios que naufragos salgan a esta playa y los coman los perros! (LCC, 75)

4. PLURIMEMBRACIONES Y SERIES.

4. 1. Introducción.

Las estructuras binarias y ternarias dan paso, en ocasiones, a movimientos más amplios, que llegan a desarrollarse en series de numerosos elementos, que conservan una estructura de constituyentes igual o muy similar. Con todo, es curioso observar que, si bien se documentan a lo largo de toda la creación en prosa de Valle-Inclán, estas acumulaciones aumentan en número, frecuencia y perfección en sus últimas obras y se convierten, en algunas ocasiones, casi en enumeraciones caóticas¹. Sin embargo, puede estipularse, como norma general, que estas series no suelen estar formadas por más de cuatro o cinco miembros, aunque no falten plurimembraciones de mayor extensión.

En la prosa de Eça de Queiroz, aunque no se documentan con tanta abundancia las series de más de tres elementos formando pluralidad, es, por el contrario, muy frecuente la presencia de plurimembraciones de seis, siete e incluso mayor número de miembros, con una atención especial al peculiar ritmo que logra por medio de estas plurimembraciones. Con todo, en bastantes ocasiones, las series plurimembres en la prosa queirociana pueden subdividirse en varias bimembraciones o trimembraciones, es decir, se trataría de una especie de combinación, o, si se prefiere de "falsa" plurimembración.

Para su estudio mantendremos, como hemos hecho en los anteriores epígrafes, la distinción entre series plurimembres "perfectas", es decir, aquellas que presentan una estructura de constituyentes idéntica o muy similar; y series plurimembres "imperfectas", esto es, aquellas en las que al menos uno de los

miembros que la componen presenta una estructura categorial distinta al resto de los elementos que conforman la serie.

4. 2. Plurimembraciones y series perfectas.

En primer lugar, trataremos de las series plurimembres perfectas en las que los miembros que la forman son sustantivos o Sintagmas Nominales, que aparecen en construcción asindética o coordinados con una o varias conjunciones copulativas.

Lo primero que cabe decir es que es muy poco frecuente en la prosa de Valle-Inclán la serie constituida por una mera enumeración de sustantivos. La plurimembración tiene, en estos casos, un claro carácter descriptivo, muy cercano, en ocasiones, al concepto de enumeración caótica, al seleccionarse unos rasgos que el autor considera como definitorios de un(os) personaje(s) o de un ambiente determinado, por medio de un procedimiento de clara raigambre impresionista:

1. a. Cuando al término de la ceremonia, el palatino cortejo de plumas, bandas, espadines, y mantos se acogió a los regios estrados, la Reina Nuestra Señora hubo de pasar a su camarín para aflojarse el talle. (LCM, 23)
- b. (...), y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados evocaba las luces de la Corte de Carlos IV. (LCM, 32)

En los dos ejemplos citados en (1) estas plurimembraciones destacan, con una serie de pinceladas sueltas, a un grupo de personas determinado, con cuatro rasgos referentes a algunos aderezos de su vestimenta. Rasgos que permiten al autor seleccionar los diversos aspectos que juzga como necesarios para describir, visualmente, el séquito de la corte de Isabel II. Con lo que estamos muy cerca de la denominada metáfora impresionista², pues bastaría con que, en vez de que apareciera la preposición de como marca de introducción de la serie, ocupara

su posición una pausa, para que pudiéramos interpretar esta plurimembración como tal modalidad metafórica.

Por otro lado, se documenta la tendencia, especialmente en (1b), a presentar la plurimembración de forma homogénea (reforzada por la similitud de los dos últimos miembros de la serie), al constituirse por la alternancia entre sustantivos tetrasílabos (primero y cuarto) con bisílabos (segundo y tercero), con lo que la unidad de la estructura plurimembre aparece marcada con mayor claridad.

En la prosa de Eça de Queiroz abundan las series formadas por enumeración de sustantivos, en especial, las que desarrollan un aspecto determinado del relato, con lo que, por medio de esta enumeración de nombres, se intenta aludir a los diversos elementos que componen una realidad.

Estas series pueden estar formadas tanto por enumeración de sustantivos no actualizados, como por nombres actualizados por el posesivo y/o por el artículo definido, en un recurso siempre cercano a la enumeración caótica. Así, en primer lugar:

2. a. -Enfim -exclamou o Ega- se não aparecem mulheres importam-se, que é em Portugal para tudo o recurso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo pacote. (Os Maias, I, 148)

b. Depois falou-se de Gambetta; e como Afonso lhe atribuía uma ditadura próxima, o diplomata tomou misteriosamente o braço de Sequeira, murmurou a palavra suprema com que definia as personalidades superiores, homens de estado, poetas, viajantes ou tenores (...) (Os Maias, I, 163)

c. São embaixadores, poetas, engenheiros, 'lorettes', caricaturistas, pintores, fotógrafos, burgueses, 'dandies', 'lords', jornalistas, críticos e agiotas. (O Egípto, 143)

El segundo procedimiento que se documenta en la prosa de Eça de Queiroz de series plurimembres formadas por cuatro o más sustantivos consiste en que cada elemento tiene la siguiente estructura categorial: artículo/posesivo + N. Frente a los ejemplos citados en (2), en los que la enumeración refiere principalmente a diversos aspectos humanos, en especial oficios, en estos casos el nexa semántico que unifica a las series es algo más heterogeneo:

3. a. Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras: nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder. (...) (Os Maias, II, 486)
- b. O que se quer dizer é que, como corpo constituído, sentada nas suas cadeiras com o seu presidente, a sua campainha, o seu copo de água com acucar, os seus contínuos, a Câmara tem a falta absoluta de qualidades. (Uma Campanha Alegre, I, 61)
- c. Daí estas nossas sociedades ocidentais tão tumultuosas, tão confusas, com as suas fábricas, os seus bazares, os seus bancos, as suas bolsas, a sua agiotagem, as suas 'greves', as suas revoltas, os seus crimes, a sua febre, a sua instabilidade, as suas opressões escandalosas, as suas incuráveis misérias. (Cartas Familiares e Bilhetes de Paris, 97)

Como ejemplo de esa aparente serie plurimembre que puede dividirse en varias bimebraciones destaca (3c). Si bien es una serie formada por la coordinación, en asíndeton de doce Sintagmas Nominales, una lectura algo detallada, nos permite observar que en realidad, es una serie formada por seis bimebraciones nominales, si tenemos en cuenta la unidad de significado presente en cada una de ellas. Aunque todos los elementos de la serie plurimembre destacan un aspecto determinado y caracterizador de nossas sociedades ocidentais, no es menos cierto que estas características tienen un determinado grado de unidad entre ellas.

La primera bimebración en que se puede dividir la serie está formada por los dos primeros sustantivos, que

refieren, sobre todo, a lugares de trabajo (fábricas, bazares). La segunda está constituida por los dos sustantivos siguientes, que aluden, en esta ocasión, a lugares de ahorro, donde lo importante es el uso del dinero (bancos, bolsas). Los dos nombres siguientes, forman la tercera bimetración, y, si en las anteriores la referencia alude a lugares de trabajo -industria, capital, respectivamente-, en esta serie bimetr se destacan las relaciones laborales, por parte de los obreros -agiotagem, 'greves'-; para, a continuación, ir señalando de manera progresiva, por medio de las tres siguientes, los males de estas sociedades. De manera que, esta plurimetración, si bien desarrolla, a manera de glosa, un tema común (las sociedades occidentales tão tumultuosas, tão confusas), organiza interiormente, de dos en dos, los elementos que la componen. Es, sin duda, una muestra más de la sabia disposición de los miembros en el período, como la realiza Eça de Queiroz.

Más frecuente es que uno o varios sustantivos aparezca combinado, en una estructura de este tipo, con Sintagmas Nominales, cuyos constituyentes son, bien N + A, bien N de N. La pluralidad puede aumentar o disminuir (sobre todo lo primero) de manera progresiva. En la prosa de Eça de Queiroz:

4. a. No afanoso, severo de ceremonial sacrosanto confundia-se o balar dos cordeiros, o som argentino de pratos, o crepitar das lenhas, as pancadas surdas de malho, o cantar lento da água em bacias de mármore, o estridor das buzinas. (A Relíquia, 224)
- b. (...) e pode (...), soltando com um golpe de fogo 'a chuva que jaz no ventre das nuvens', restituir a água aos rios, a verdura aos prados, a salubridade às lagoas, a alegria e abundância à morada do ária. (A Correspondência de Fadrique Mendes, 57)
- c. Se não fosse o rei! -é a desculpa invariável dos ministros que não governam, dos oradores que não falam, dos jornalistas que não escrevem, dos intrigantes que não alcançam. (Uma Campanha Alegre, I, 79)

Asimismo, en la prosa de Valle-Inclán, también se

documentan con amplitud estas series plurimembres, en las que cada elemento está formado por (A) + N + (A) o por N de N, con la particularidad de que, en estos casos, la serie puede aumentar o disminuir, en su estructura de constituyentes, de manera gradual, por la adición o la supresión de adjetivos o Sintagmas Preposicionales:

5. a. Después, ellos también contaban milagros y prodigios. Historias de ermitaños, de tesoros ocultos, de princesas encantadas, de santas apariciones. (FS, 63)
- b. Niño Santos se retiró de la ventana para recibir a una endomingada diputación de la Colonia Española: El abarrotero, el empeñista, el chulo del braquetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado, se inclinaban en hilera ante la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios. (TB, 41)

En ambos ejemplos citados, el uso de la pluralidad está facilitado por la enumeración del contenido de las historias que se cuentan - (5a) -, o por la simple enumeración de los personajes que componen una delegación diplomática - (5b) -. Es destacable también la tendencia a que, en una plurimembración, no haya más de dos miembros que presenten una misma construcción sintáctica³, aunque se mantiene, sin embargo, la coherencia textual⁴, una de las bases de la pluralidad.

En (5a), este recurso se cumple, sutilmente, por la anteposición del adjetivo en el último miembro de la serie (con independencia de que pueda considerarse la anteposición como formularia), de manera que se contrapone al segundo y tercer miembro que presentan una estructura del tipo N + A.

En (5b), conviene reparar en la posición de todos los elementos que componen la serie en que se desglosa la endomingada diputación de la Colonia Española. La serie empieza con dos sustantivos actualizados por artículo definido, pero el tercero rompe esta unidad de constituyentes, al estar compuesto por N de N, y, a su vez, el cuarto miembro también presenta una estructura

categorial diferente (NA). El quinto (el doctor sin reválida) retoma la estructura del tercero (N + SP), y la serie concluye con dos miembros que presentan una misma estructura (NA).

Además, si observamos el significado de cada uno de los miembros de la serie, se podría considerar que dicha pluralidad presenta una disposición que podría entenderse como casi simétrica, puesto que los dos primeros miembros y los dos últimos (los únicos que repiten estructura en más de un miembro) refieren a diversos "oficios" (abarrotero, empañista y periodista, rico, respectivamente).

El tercer y el quinto miembro -que tiene, a su vez, la misma estructura N + SP- no sólo aluden a un trabajo, sino también a la condición social, y a la manera en que se obtuvo dicha condición (del braquetazo, sin reválida). En cierto modo el cuarto queda aislado, precisamente, el que ocupa la posición central en la serie. Este miembro central (el patriota jactancioso) es el único que no señala a un oficio determinado, sino que, por el contrario, puede aplicarse a cualquiera del resto de los componentes de la delegación representativa de la Colonia Española. Con lo que este Sintagma Nominal sería una especie de "eje" de la pluralidad para destacar la simetría existente.

Las plurimembraciones nominales perfectas más abundantes en la prosa de Valle-Inclán son las constituidas por varios Sintagmas Nominales, formados por un sustantivo y un adjetivo, que puede aparecer pospuesto o antepuesto al nombre, aunque, en ocasiones, puede aparecer un Sintagma Preposicional por el adjetivo, o como complemento de todo el Sintagma Nominal:

6. a. Su belleza índica, y aquel encanto sacerdotal, aquella gracia serpentina, y el mirar sibilino, y las caderas tornátiles, la sonrisa inquietante, los pies de niña, los hombros desnudos, todo cuanto la mente adivinaba, cuanto los ojos vieran, todo, todo era hoguera voraz en que mi carne ardía. (SE, 105)

- b. El perro le insta, sacudidas las orejas, el hocico al viento, con desolado tumulto, estremecida la pelambre, lastimero el resuello. (TB, 146)
- c. (...) sin que faltasen en aquel rancho el ladrón encanecido, ni el idiota sanguinario, ni el rufo valiente, ni el hipócrita desalmado. (TB, 169)
- d. Tu-Lag-Thi tenía la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida de muñeco automático, un accionar esquinado de resorte, una vida interior de alambre en espiral: Sonreía con su mueca amanerada y oscura: (...) (TB, 223)
- e. Aquella estantigua de credo apostólico, nobleza rancia, cacumen escaso, chismes de monja y chascarrillos de frailes, también intrigaba en las tertulias de antecámara desde el año feliz de las bodas reales. (LCM, 25)
- f. El cautivo no se movía. Asustado, miraba en la pared el tumulto de sombras, el guirigay de brazos aspados, ruedos de catite, mantas flotantes, retacos dispuestos. (LCM, 119)

A partir de los ejemplos citados en (6), se pueden distinguir, al menos, dos procedimientos en los que interviene este tipo de plurimembración perfecta.

En el primero, ejemplificado en (6a), (6b) y (6d), la pluralidad tiene valor descriptivo. Por el contrario, en (6c), (6e) y (6f), la pluralidad es una enumeración de rasgos que caracterizan, de una manera que podría considerarse como impresionista⁵, un ambiente determinado.

En (6a), la descripción se realiza a partir del primer miembro de la serie (su belleza índica). El resto de la plurimembración desarrolla el concepto expresado por este primer miembro y funciona como una especie de glosa suya, pero conserva la misma estructura categorial (Det + N + A). Por otra parte, en este mismo ejemplo, los sucesivos determinantes que actualizan a los miembros de la serie los subagrupan según la referencia del

sustantivo: El primer miembro, el más general, está actualizado por el posesivo su; los dos siguientes, cuyos nombres aluden a cualidades generales y abstractas de la belleza de la Niña Chole (encanto, gracia), lo está por aquel(la), empleado para relacionar lo evocado con la experiencia cotidiana del lector⁶; el resto de los miembros, los que indican rasgos determinados de la Niña Chole (mirar, caderas, sonrisa, pies, hombros), están actualizados por el artículo determinado. Los adjetivos, en todos los miembros de la serie, matizan, respectivamente, el rasgo destacado en el sustantivo.

En (6b), la anteposición del adjetivo o del participio presente en todos los miembros de la plurimembración menos en uno destaca las cualidades que caracterizan la acción del perro en ese momento del relato. En (6d), cada miembro presenta la construcción N A de SN(N+ (A/SP)), yendo de lo concreto (voz) a lo más abstracto (vida interior). Entre ambos miembros quedan dos construcciones que pueden considerarse como parasinónimas, que resaltan el automatismo como característica esencial del movimiento de Tu-Lag-Thi.

El segundo procedimiento que hemos señalado está reflejado en (6c), (6e) y (6f). En los tres casos citados, la serie expresa una simple enumeración de rasgos que caracterizan, de modo impresionista, un grupo de personas -(6c)-, o un ambiente determinado -(6e) y (6f)-.

En último lugar, dentro de este epígrafe dedicado a las plurimembraciones y series perfectas en la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz, deben considerarse aquellos casos en que los miembros de la pluralidad son oraciones o cláusulas oracionales.

Es característico de la prosa del novelista portugués, como hemos señalado a propósito de las bимembraciones y trimembraciones, la gran abundancia de series verbales. Las diversas formas del verbo, personales o no, están coordinadas, con una clara tendencia al isosilabismo de estas pluralidades y,

a la vez, el establecimiento de similitudines, dentro de los elementos verbales que componen la serie.

En aquellos casos en que la pluralidad abarca cuatro o mayor número de verbos, se mantiene esta característica, pero con una particularidad reseñable: la tendencia a alejar de la serie el último elemento que la compone, por la adición, en ocasiones la interposición, de diversos complementos entre el último miembro y el resto de la pluralidad. Asimismo puede ocurrir que el elemento que se separe de la serie, por este procedimiento, sea el primero, pero es mucho menos frecuente.

También es muy frecuente la presencia de series verbales ininterrumpidas, con la intención de que dichas series estén formadas, en los diversos tiempos verbales en que pueden aparecer, por elementos de un número de sílabas muy parecido:

7. a. Sovados, humilados, arrasados, escalavrados,
tinhamos de fazer um esforço desesperado
para viver. (Os Maias, I, 215)
- b. (...) pobre y subalterno, a sua vida é um
constante solicitar, adular, vergar,
rastejar, aturar. (A Cidade e as Serras,
116)
- c. Eu o recolhi, o lavei, o nutri, o amei, o
guardei (...) (Contos, 299)
- d. Dorme, digere, resona, soluça e cachimba.
(Prosas Bárbaras, 109)
- e. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence.
(Prosas Bárbaras, 154)

Ejemplos en la prosa de Eça de Queiroz de series en las que el último elemento (en menor medida el primero) se diferencia por tener alguna clase de complemento (directo, circunstancial, etc.), o por estar alejado del resto de elementos de la serie de la que forma parte, al añadir alguna construcción de carácter parentético son entre otros muchos los siguientes:

8. a. (...) todo o tropel dentro se atirou de
rôjo, ululando, carpindo, gemendo,
flagelando os peitos, clamando pelo Senhor.
(A Relíquia, 111)

- b. (...) beber o seu café aos goles, galhofando, arrotando, respirando a fresquidão, ou sequindo nas faias do pátio o cantar alto dum melro. (a Correspondência de Fadrique Mendes, 224)
- c. Os outros riam. Falavam baixo, jovialmente, cantavam, lembravam, desejavam. (Prosas Bárbaras, 211)
- d. (...) uma humana Penélope que eu mande e console, e repreenda e acuse, e contrarie, e ensine, e humilhe e deslumbre, e por isso ame (...) (Contos, 307)
- e. (...) depois, escreveu, riscou, redeu, recomeçou e por fim recostando-se na cadeira murmurou exausto: (...) (A Capital, 174)
- f. (...) embarcarão para ir povoar, colonizar, cultivar, industrializar, e por tódos modos explorar a nova terra inglesa. (Ecoss de Paris, 75)
- g. A Itália foi assaltada, saqueada, espinhada, retalhada, vendida ou doadada como um despójo de guerra. (Ecoss de Paris, 208)

En la prosa de Valle-Inclán también son abundantes las series de cuatro miembros verbales u oracionales, aunque los ejemplos que se pueden documentar no pueden sistematizarse con la misma claridad que en la obra de Eça de Queiroz. Sin embargo, sí se puede afirmar que no son frecuentes las series constituidas por enumeración de verbos, sino que la mayor documentación consiste en la estructura Verbo + Complemento, independientemente de la forma verbal sobre la que gire la pluralidad:

- 9. a. Ya no podía dudarse de su destino. Había nacido para vivir en un palacio, educar a los mirlos, amaestrar los hurones, ser ayo de un príncipe y formar el corazón de un gran rey. (SO, 30)

- b. Llevaba ya muchos años retirado en su Pazo de Lantañón, haciendo la vida de todos los mayorazgos campesinos, chalaneando en las ferias, jugando en las villas y sentándose a la mesa de los abades en todas las fiestas. (SO, 49)

- c. Los perros seguían aullando muy distantes, y el viento se quejaba en el laberinto como

un alma en pena y las nubes pasaban sobre la luna, y las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas. (SO, 79)

- d. Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las Virtudes: He padecido todos los dolores, he gustado todas las alegrías: He apagado mi sed en todas las fuentes, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos: (...) (SE, 146)
- e. La charanga gachupina resoplaba un bramido patriota: Los calvos tresillistas dejaban en el platillo las puestas: Los cerriles del dominó golpean con las fichas y los boliches de gaseosas: Los del billar salían a los balcones blandiendo los tacos. (TB, 64)
- f. El Coronelito, con una brama, echa el cuerpo fuera. Va por el aire. Cae en un tejadillo. Quiembra muchas tejas. Escapa gateando. A Nachito, que asoma tímoro la alcuza llorona, se le arruga completamente la cara: (...) (TB, 106)
- g. El Tirano, cauto, receloso, vigila las defensas, manda construir faginas y parapetos, recorre balaustres y trincheras, dicta órdenes: (...) (TB, 237)

Al considerar esta lista de ejemplos, la primera propiedad destacable es la tendencia, presente en bastantes casos -(9b), (9c), (9d) y (9g)-, a agrupar los cuatros elementos que componen la plurimembración de dos en dos, por medio de la estructura categorial presente en los miembros de la serie; sin que, necesariamente, esos dos miembros sean contiguos. Es decir, la construcción sintáctica de los componentes de la plurimembración distingue los miembros que la conforman en grupos de dos elementos.

Así, en (9b), las cuatro oraciones de gerundio, que constituyen la serie, se relacionan, por su estructura sintáctica, de dos en dos, del siguiente modo: la primera con la cuarta y la segunda con la tercera (gerundio + SP con valor locativo). Por otra parte, los miembros segundo, tercero y cuarto

de esta serie, son un desarrollo explicativo del primero (haciendo la vida de todos los mayorazgos campesinos). La repetición, casi idéntica, de los constituyentes que forman los miembros primero y cuarto de la serie tiene, además, la función de unir y resaltar con mayor fuerza la unidad de la plurimiembración.

Un fenómeno similar ocurre en (9c), donde las cuatro oraciones que componen la plurimiembración se agrupan, desde el punto de vista de los constituyentes que las componen, de la siguiente manera: primer miembro con el tercero, y el segundo con el cuarto. Estos dos últimos se distinguen de los demás por contener una comparación de carácter personificador, aplicada a un fenómeno atmosférico (viento), con lo que se pone de relieve⁷ la metáfora gastada, automatizada presente en el verbo (se quejaba), aplicada, en esta ocasión, a un astro celeste (estrellas).

En (9d), la agrupación de las oraciones que componen la serie en grupos de dos no está marcada por la estructura categorial de sus miembros, sino por la puntuación y por la bimembración paralelística que la introduce. Al mismo tiempo, en esta construcción paralelística se pueden agrupar los elementos que componen la serie de otra manera (primero con tercero y segundo con cuarto), puesto que todo el fragmento está organizado, en cuanto al significado, de manera que el primer miembro tras pausa fuerte se entiende como perteneciente a la isotopía establecida a partir de el aliento de Satanás (he padecido todos los dolores, he apagado mi sed en todas las fuentes), y los otros dos, explican la isotopía establecida en el suspiro del Arcángel (he gustado todas las alegrías, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos⁸). De modo que el paralelismo bimembre que introduce de la plurimiembración oracional permite reagrupar de otra manera los elementos que la componen.

Por último, en (9g), la agrupación se basa en la

duplicación de Objeto Directo en el segundo y tercer miembro de la serie, aun cuando esta, como ocurre en (9f), tiene un valor acumulativo, al enumerar las diversas acciones que realiza el Tirano Banderas para defenderse del ataque de los insurrectos, con la clara intención de reflejar la simultaneidad de las mismas.

Este último procedimiento que hemos señalado, a propósito de (9g), puede distinguirse en (9a) y (9f). En ambos casos se enumera una serie de acciones, que, al presentarse en una misma serie de miembros, tiene una clara intención acumulativa, dando la impresión de que dichas acciones son simultáneas.

En (9e), el valor de la plurimembración oracional perfecta es diferente a los señalados con anterioridad, aunque, de alguna manera, puede relacionarse con (9b). A partir del primer miembro de la serie (la charanga gachupina resoplaba un bramido patriota), el resto de la plurimembración aparece como un desarrollo de ese primer miembro, en todos los constituyentes que lo componen. Sería, por tanto, una construcción basada, según la terminología propuesta en S. Levin (1962)⁹, en posiciones paralelas equivalentes. La charanga gachupina es la compuesta por calvos tresillistas, los cerriles del dominó y los del billar. El resoplido consiste en jugarse el dinero (dejaban en el platillo), simplemente jugar un juego de azar (golpeaban), o salir a los balcones. El bramido patriótico se identifica, en los tres casos, con las voces de unos tahúres jugándose el dinero en un casino, y con el ruido que hacen las fichas y las apuestas. Una vez más, se trata de ridiculizar, de esperpentizar, a unos personajes, por la utilización ejemplar de los recursos que proporciona el lenguaje, al combinar una construcción paralelística, que ocupa posiciones equivalentes, con una serie de significados connotados negativamente, para lograr el propósito buscado de presentar a unos personajes de la manera más grotesca y ridícula posible.

También estas series plurimembres en las que cada elemento está formado por la construcción de Verbo + Complemento se documenta con cierta frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz, con valores muy similares a los que hemos reseñado a propósito de la prosa de Valle-Inclán. Lo más frecuente es que la serie esté compuesta por Sintagmas Verbales constituidos por Verbo + Objeto Directo, y el verbo de la pluralidad esté en forma no personal. La tendencia al isosilabismo, característica de la obra del escritor portugués, no sólo atañe al verbo, sino que también puede producirse, en gran número de ocasiones, en el Objeto Directo. Por lo general estas series suelen tener un valor acumulativo, y presentan las más diversas y variadas acciones como simultáneas:

10. a. Foi Afonso que respondeu, sorrindo e acendendo o cachimbo: -Montar casa, comprar coupé, deitar libré, dar soirée literárias, publicar um poema, o diabo! (Os Malas, I, 5 155)

b. (...) sagazes e sutís instrumentos para cortar papel, numerar páginas, colar estampilhas, agucar lápis, raspar emendas, imprimir datas, derreter lacre, cintar documentos, carimbar contas. (A Cidade e as Serras, 82)

c. Ao fim da batalha, os franceses encurralados no vale de Sedan, choravam, injuriavam o Imperador, desabafavam em blasfémias, tentavam arremetidas furiosas (...) (Notas Contemporâneas, 506)

4. 3. Plurimembraciones y series imperfectas.

En el epígrafe anterior hemos tratado de las series plurimembres, compuestas por más de tres elementos, que hemos denominado como perfectas, esto es, de aquellas series en las que los miembros que la constituyen repiten, casi con exactitud, una misma estructura de constituyentes. En este apartado vamos a estudiar aquellos casos, destacables en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, en los que la serie plurimembre puede

considerarse "imperfecta", puesto que, al menos uno de los miembros que la forman, presenta algún tipo de desigualdad en su estructura de constituyentes, respecto de los otros miembros que la componen.

Distinguiremos, de manera general, para ordenar el material, entre series plurimembres imperfectas nominales y oracionales, como estamos diferenciando a lo largo de este capítulo. Pero, además, trataremos de otro asunto que, desde nuestro punto de vista, es merecedor de ser deslindado: nos referimos en concreto a las series constituidas por la acumulación de nombres propios, sobre todo los que aluden a títulos nobiliarios, en virtud de su presencia constante en la prosa de Valle, en menor medida en la de Eça y sin formar series homogéneas, junto a los valores rítmico-sintácticos de las series en cuestión.

En primer lugar, trataremos de las series plurimembres imperfectas constituidas por la acumulación de Sintagmas Nominales, que aparecen, con mayor frecuencia que las oracionales, en la prosa de Valle:

11. a. Había gente de toda laya; tahúres que parecían diplomáticos; cantantes con los dedos cubiertos de sortijas; comisionistas barbilindos, que dejaban un rastro de almizcle, y generales americanos, y toreros españoles, y judíos rusos, y grandes señores ingleses; ¡Una farándula exótica y pintoresca, cuya algarabía causaba vértigo y mareo! ... (F, 110)

b. El lamento informe y sinfónico de las olas, despertaba en mí un mundo de recuerdos: perfiles desvanecidos; ecos de risas; murmullo de lenguas extranjeras, y los aplausos y el aleteo de los abanicos, mezclándose a las notas de la tirolesa que en la cámara de los espejos cantaba Lili. (F, 111/ SE, 96)

c. Recordaba cuando éramos niños y saltábamos delante de las consolas para ver estremecerse los floreros cargados de rosas, y los fanales ornados con viejos ramajes áureos, y los candelabros de plata, y los

daguerrotipos llenos de un misterio estelar
(SO, 35-36)

- d. Al oscilar la luz, yo distinguía claramente sobre paredes llenas de humo, lagartos, huesos puestos en cruz, piedras lucientes, clavos y tenazas. (SP, 76)
- e. Había gente de toda laya: Tahúres que parecían diplomáticos, cantantes con los dedos cubiertos de sortijas, abates barbilindos que dejaban un rastro de almizcle, y generales americanos, y toreros españoles, y judíos rusos, y grandes señores ingleses. Una farándula exótica y pintoresca que con su algarabía causaba vértigo y mareo. (SE, 95)
- f. Así debía ser el viaje infernal de los antiguos en la barca de Caronte: sol abrasador, horizontes blanquecinos y calcinados, mar en calma sin brisas ni murmullos, y en el aire todo el calor de las fraguas de Vulcano. (SE, 97)
- g. Nacho Veguillas, muy festejado, a medio vestir, suelto el chaleco, un tirante por rabo, saltaba minando el dúo del sapo y la rana. (TB, 99)
- h. Acudió un escribiente deslucido, sudoso, arrugado el almidón del cuello, la chalina suelta, la pluma en la oreja, salpicada de tinta la quayabera de dril con manguitos negros. (TB, 136)
- i. El preso se engurruñaba, agudos los ojos, la boca torcida, el gesto malvado, los acentos misioneros de hipócritas lástimas: (...) (LCM, 173)
- j. Olivas y rastros, pardos savales de aradas tierras, agrestes tomillares, fulvas retamas, morados lejos de carrascos en flor, venenosos digitales y torbiscos, quebrados roquedos. Un tren con fragor de chatarra cruza el puente de hierro. (...) (LCM, 179)

A la vista de los ejemplos de (11), podemos distinguir dos maneras en las que interviene este tipo de plurimembración imperfecta nominal.

La primera consiste en una simple enumeración, de

carácter acumulativo, que, en ciertos casos, puede considerarse como caótica. Esta enumeración puede estar introducida por una frase -(11a), (11b), (11e) y (11f)-, con lo que la serie plurimembre tendría el valor de una especie de glosa o desarrollo de la oración que la introduce. Aunque también puede aparecer sin ninguna marca delimitadora -(11c), (11d)-. En estos dos últimos casos, la serie tiene como función sintáctica la de ser Objeto directo de un verbo que indica 'percepción', en especial, 'visión' -ver y distinguía, respectivamente-.

En el segundo procedimiento que se puede distinguir, la serie plurimembre imperfecta tiene un marcado valor descriptivo, bien de personas -(11g), (11h) y (11i)-, bien de un paisaje o ambiente determinado -(11j)-.

Así, en (11a) y (11e), que, en rigor, son un mismo ejemplo, a pesar de las mínimas variantes que pueden percibirse, la serie enumerativa está introducida por una oración, de tal modo que la plurimembración funcionaría como una glosa o desarrollo de gente de toda laya. Todos los sustantivos refieren a un oficio determinado (salvo, quizá, judíos), con diversos modificadores -oraciones de relativo, Sintagmas Preposicionales o adjetivos-, que especifican alguna característica, presentada como definitoria, del personaje en cuestión. Por otra parte, la serie, en cuanto a su puntuación, aparece distribuida en dos partes: la primera, asindética, formada por los tres primeros miembros -significativamente, los de mayor amplitud-, en los que se señala un oficio, junto con un rasgo descriptivo; y la segunda, polisindética, constituida por el resto de los miembros de la enumeración, cuya estructura categorial es N + A, y en los que el adjetivo es gentilicio, es decir, indica nacionalidad. En último lugar, la serie queda cerrada con una reflexión del narrador, de carácter epifonémico (una farándula exótica causaba vértigo y mareo), con lo que la serie plurimembre está enmarcada, por medio de dos oraciones: la primera de las cuales, como hemos señalado con anterioridad, introduce la serie y la segunda -el epifonema- es una reflexión del narrador sobre los

elementos que componen la pluralidad, sobre la gente de toda laya, que coinciden con Bradomín en el viaje a México.

Las plurimembraciones nominales de (11b) y (11f) también explican y desarrollan una oración anterior. Pero, en estos dos ejemplos, la serie no está enmarcada, como ocurría en (11a). Sin embargo, en (11f), dentro de la misma serie, se produce una manera de señalar el fin de la serie plurimembre: la repetición, casi con exactitud, en el último miembro de la pluralidad la estructura de constituyentes de la frase que sirve para introducirla (el viaje infernal de los antiguos en la barca de Caronte/ en el aire todo el calor de las fraguas de Vulcano). Además de la repetición de categorías, ambas construcciones son las únicas cuya palabra final refiere, explícitamente, a la mitología grecolatina, por medio de la cita de dos de sus personajes característicos, con lo que la similitud entre ambas construcciones se sugiere con mayor intensidad.

En (11c) y (11d), si bien la serie sigue siendo simplemente enumerativa, no aparece una oración con la función gramatical específica de introducirla. La pluralidad tiene la función gramatical de Objeto Directo de un verbo que indica 'percepción visual', lo que permite, en cierto modo, la enumeración de los objetos que puede ver un personaje¹⁰, en un momento dado de la acción, enumeración que se presenta de manera caótica.

En (11g-j), se ejemplifica un segundo procedimiento en el que aparecen estas plurimembraciones imperfectas nominales. En estos casos, la serie tiene un claro valor descriptivo, aplicado a personas en (11g-i), o a un paisaje en (11j).

En (11g) y (11h), la serie se desarrolla, progresiva y paulatinamente, a partir de un adjetivo en posición incidental -(11g)-, o dos epítetos especificativos -(11h)-, y la serie termina, sobre todo en el segundo de los casos, con el miembro de mayor amplitud de la plurimembración (salpicada de tinta la

quayabera de dril con manquitos negros). Los rasgos descriptivos que se seleccionan en la serie refieren, en ambos casos, a diversos detalles de la indumentaria del personaje en cuestión. En (11i), los rasgos descriptivos de la serie, por el contrario, destacan aspectos físicos del preso, sobre todo los pertenecientes a su cara -ojos, boca, acentos-.

Asimismo, en el último ejemplo citado -(11j)-, la plurimembración tiene valor descriptivo, pero resalta una serie de rasgos característicos de un paisaje. Este fragmento tiene como función de iniciar uno de los libros de LCM¹¹, con la intención de establecer el lugar en el que va a ocurrir parte de la acción de dicho libro. Este procedimiento no andaría lejano de las acotaciones escénicas, tan características del teatro de Valle. Por otro lado, esta serie de valor descriptivo de un paisaje tiene como marca delimitadora del final de la descripción el inicio de otra, referente al comienzo de la acción, propiamente dicha, con la ubicación el escenario de la acción (un tren)¹².

En la prosa de Eça de Queiroz se documentan con escasa frecuencia ejemplos de pluralidades imperfectas de carácter nominal. Por lo general, se puede decir que se trata de series con valor enumerativo, en las que la imperfección viene dada por la adición o supresión de diversos complementos a la serie, consiguiendo, por tanto, diversos efectos rítmicos, basados en el número de sílabas de cada elemento que forma la serie. Dichos elementos se agrupan, como hemos comentado a propósito de los diversos tipos de series plurimembres perfectas, en subgrupos, de dos o tres elementos, en razón de su misma estructura categorial y/o cantidad silábica, con lo que, tal vez, sería mejor hablar de combinaciones de pluralidades nominales, en vez de series imperfectas. Sin embargo, existe una clara diferencia entre estos ejemplos y los que agrupamos en el apartado dedicado a combinación: en este caso, se trata de una pluralidad que, a manera de glosa, desarrolla un tema determinado, coherente, que refiere a un mismo campo significativo:

12. a. Tinhamos lebre, gazela, faisão de Lichtia, cabras de Gétulia, javalís, cordeiros de Tibur, que nunca tinham comido herba, e tartarugas delicadamente preparadas em molhos da Campânia, na própria concha, polida, transparente. Moreias do lago Lustrino, lagostas, nadando em azeite de Venafre. (Prosas Bárbaras, 211)

b. (...) P. J-Proudhon, encontrara no Jacobinismo (através de longos anos de observação experimental) tanta carência de concetio filosófico, tanta hostilidade ao espírito crítico, tanta incompreensão da justiça, tanta desconfiança da liberdade, tanta intolerância terrorista, tanta malícia inquisitorial, tanta tendência a governar por meio dos instintos e grosseiras paixões, tanto zelo em estreitar e retesar as formulas autoritárias, tanta confusão de ciência e consciência, tanto imobilismo intelectual, tanta inconsistência agitadora, tanta arrogância, tanta inveja, tanta garrulice, tanta futilidade, que terminou por considerar o Jacobinismo, não como uma doutrina, mas como uma doença maligna do coração e do cérebro. (Notas Contemporâneas, 477)

Sin duda, es (12b), con sus quince elementos la serie que merece una atención especial¹³. Aunque, a primera vista, pueda parecer que esta serie es una acumulación desordenada (en el sentido retórico de enumeración caótica) de quince Sintagmas Nominales, un breve estudio nos permite observar la magistral organización contenida en este párrafo. Puesto que la pluralidad está marcada en todos sus miembros por la repetición anafórica de tanto (a), y, los miembros aparecen ordenados, por su estructura sintáctica, por su significado y por su número de sílabas, de dos en dos elementos, excepto los cuatro últimos sustantivos de la serie que forman un subgrupo y se configuran como una especie de conclusión de todo el esquema amplificativo de la serie, y tanto confusão de ciência e consciência, que queda suelto, es el único endecasílabo de la serie, pero contiene una similitud que marca la unidad de ese elemento.

Así, los dos primeros miembros están formados por tanta

+ N + SP, siendo el primero alejandrino y el segundo de trece sílabas. La estructura gramatical de los dos siguientes es tanto N de N, con la diferencia, respecto a los dos anteriores, de que estos Sintagmas Nominales aportan el significado de desconocimiento, de desprecio, pero no ante características intelectuales, como los dos anteriores, sino ante cualidades que se podrían denominar morales o políticas. Por otro lado, ambos Sintagmas Nominales son, respectivamente, eneasílabo y dodecasílabo. Los dos siguientes están formados por tanta + N + A, siendo ambos decasílabos. El resto de los elementos de la serie, salvo los señalados antes, mantienen esta distribución de tipo paralelístico bimembre dentro de la serie.

Esto nos indica que, en realidad, se trata de una agrupación de carácter binario, desarrollada con un gran virtuosismo retórico. Por otra parte, la solución rítmico-sintáctica final es un sistema binario doble y ambos esquemas dependen de una frase principal, base de todo este desarrollo enumerativo, dividida en dos ramas paralelas, con un elemento común (Jacobinismo), que sirve de doble pivote a todo el mecanismo rítmico del período.

En la prosa de Valle-Inclán es mucho menos frecuente la aparición de plurimembraciones imperfectas compuestas por la acumulación enumerativa de oraciones o de cláusulas oracionales:

13. a. Y al pensar en que iba a verse solo en el mundo: que va no tendría regazo donde descansar la cabeza, ni labios que le besasen, ni brazos que le ciñesen, ni manos que le alhagasen[sic], tropel de gemidos y sollozos subíale a la garganta, y se retorció en ella como rabiosa jauría. (F, 98)

b. Pasaban los hidalgos llevando del diestro sus rocines enjaezados con antiguas sillas iinetas; pasaban viejos labradores arrastrando lucientes capas de paño sedán, y molineros blancos de harina, y trajinantes que ostentaban botones de plata en el calzón de pana, y clérigos de aldea cetrinos y varoniles, con grandes paraguas bajo el brazo. (FS, 72)

- c. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreio, rezumaba falsas melosidades: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito santoral de métrica francesa. (TB, 50)

Estos ejemplos, entresacados de fragmentos de obras que corresponden, respectivamente, a los inicios como escritor de Valle-Inclán, a la etapa de mayor influjo del Modernismo, y a sus últimas novelas, reflejan tres maneras de utilización de estas pluralidades imperfectas oracionales, que, en algunos casos, están combinadas con la presencia de series enumerativas nominales -(13c)-.

En (13a), la imperfección está en el primer miembro, el que introduce la pluralidad. Dicha imperfección consiste en que la oración de relativo tiene como nexos un adverbio relativo -donde- y la cláusula adjetiva tiene la estructura siguiente: Verbo infinitivo + Objeto Directo (descansar la cabeza). El resto de miembros que componen la serie mantienen la construcción N[parte del cuerpo] + O de relativo, pero esta cláusula adjetiva no repite la del primer miembro, sino que la estructura recurrente es que [relativo] + V en pluscuamperfecto de subjuntivo + OI (le). Por otra parte, es de notar la diferencia que existe, también, en el sustantivo que indica parte del cuerpo, en el primer miembro (trisílabo y singular) y los de los demás miembros de la serie (bisílabos y en plural).

La plurimembración oracional de (13b) presenta una interesante combinación de anáfora y elipsis del verbo, potenciada por la presencia o ausencia de conjunciones copulativas en la enumeración de los diversos personajes con los que se encuentra Adegá por un camino aldeano.

Los dos primeros miembros oracionales de la serie se construyen con posposición del sujeto, y repetición de un mismo verbo (pasaban) en posición inicial, seleccionan una oración de gerundio que, a su vez, tiene un Sintagma Nominal, con función de Objeto Directo, y un Sintagma Preposicional que modifica al Sintagma Nominal. De modo que estas dos oraciones presentan una similar estructura de constituyentes, que podía considerarse como perfecta. Estas dos oraciones están, además, en construcción asindética, sin conjunción copulativa. Por el contrario, en el resto de miembros que componen la serie, hay elipsis del verbo, y, para resaltar la unidad de la plurimembración, la enumeración tiene construcción polisindética.

La enumeración de los personajes, si bien puede entenderse como caótica, no deja de tener un cierto orden, pues se inicia con dos sustantivos con una gran amplitud de significado (hidalgos, labradores), los dos siguientes (molineros, trajinantes) refieren, con claridad, a oficios determinados, y el último (clérigos) queda en relación con los dos primeros, al aparecer un sustantivo con mayor extensión significativa que los anteriores.

El último ejemplo de plurimembración oracional imperfecta, el citado en (13c), ofrece una combinación entre pluralidades oracionales y nominales, para describir al Barón de Benicarlés. La primera cláusula oracional de la serie (tenía la voz cotorrona y el pisar de bailarín) sugiere las dos características que se van a desarrollar por el resto de la serie. Así lo parece indicar la distinción de signo ortográfico que separa este miembro de los restantes, aquí punto y seguido, en el resto de los casos, dos puntos. El segundo miembro de la pluralidad contiene otra plurimembración nominal formada por cuatro miembros (lucio, grandote, abobalicado, propicio al cuchicheo y al chismorreó), que, significativamente, se corresponde en número con la serie nominal presente en el último miembro de la pluralidad oracional, aunque no pueda hablarse en ningún sentido de correlación. Así, los tres primeros adjetivos,

sin complemento, señalan características propias del físico de Benicarlés. Todas, bien por el significado del adjetivo (lucio, abobalicado), bien por el sufijo despectivo (grandote), de carácter caricaturesco. El último adjetivo, en su complemento (al cuchicheo y al chismorreio) remite y, a la vez, refuerza la isotopía resaltada en el miembro anterior por voz cotorrona. Isotopía que se resalta aún más con el Sintagma Verbal de este segundo miembro (rezumaba falsas melosidades).__

En el siguiente miembro de la serie (le hacían rollas las manos y el papo), el matiz degradatorio aparece, sobre todo, en el Objeto Directo de la oración -rollas-, y en el segundo sustantivo que forma el sujeto -papo-, que ocupa, estratégicamente, la posición final absoluta. En el siguiente miembro de la pluralidad oracional, a la isotopía de la 'voz chirriante', se le incorpora el rasgo de 'afrancesado' a través de hablaba con nasales francesas, rasgo que se refuerza por la expresión frío ensueño de literatura perversa¹⁴. El último miembro de la serie (Era un desvaído figurón, ..., con rito santoral de métrica francesa), que contiene, asimismo, una pluralidad de carácter nominal, funcionaría como marca de cierre de la plurimembración oracional, como resumen de los rasgos que, de modo diseminado, se han sugerido en los diversos miembros que constituyen la pluralidad. En este miembro, además, se sugiere la relación literatura "perversa"-afrancesamiento, en los tres últimos miembros de la serie nominal, atributos de era.

Sí son bastante frecuentes, por el contrario, estas pluralidades imperfectas oracionales en la prosa de Eça de Queiroz, al igual que también lo eran las perfectas del mismo tipo. En muchas ocasiones, la imperfección viene dada por el cambio de régimen verbal (de transitivo a pronominal) del último elemento que compone la serie, o, la adición de diversos complementos. También se pueden detectar los juegos rítmico-sintácticos que hemos señalado en los casos de plurimembración imperfecta nominal -sobre todo (12b)-:

14. a. Fora com o seu Pedro ao Alto de S. João. E toda a tarde tinham passeando no cemitério

muito juntos, admirando os jazigos, soletrando os epitáfios, beijando-se nos recantos que os chorões escureciam, e regalando-se do ar dos ciprestes e das relvas dos morotos. (O Primo Basílio, 116)

- b. (...) uma chama, a três metros, ondulou, rastejou, despediu línguas ardentes, lambeu uma alta parede, mugiu furiosa e negra, resplandeceu direita e silenciosa, e bruscamente abatida em cinza morreu. (A Cidade e as Serras, 128)
- c. A multidão sacerdotal bradava, uivava, cantava, rojava-se pelo chão. (Prosas Barbasas, 215)
- d. Onofre trabalhava no serviço dos miseráveis, arranjando leitos de folhas para os velhos, lavando os trapos à beira do canal, cobrindo de fios as chagas, catando a vermina nos cabelos intonsos. (Últimas Páginas, 244)

Un último aspecto que merece ser tenido en cuenta en el estudio de las pluralidades imperfectas en la prosa de Valle-Inclán atañe a la acumulación de nombres propios, sobre todo los que aluden a títulos nobiliarios o eclesiásticos. Dichos nombres propios son elegidos tanto con la intención de sugerir que los personajes -o los ambientes- son de gran nobleza, como para conseguir dotar a la frase de variados efectos rítmicos acentuales. Ahora bien, en sus últimas obras, Valle-Inclán utiliza estas enumeraciones de dignidades o títulos nobiliarios, por medio del contraste -cfr., por ejemplo, (15e)-, para caricaturizar al personaje en cuestión. En esos casos, el contraste se consigue al colocar a continuación de esta enumeración de títulos de nobleza (a cual más pomposo y rimbombante) una expresión de claro origen jergal o, cuando menos, popular.

Sin embargo, las enumeraciones de este tipo no pueden considerarse como características de las obras postreras del escritor gallego, sino que, por el contrario, se documentan a lo largo de toda su obra:

- 15. a. Un Palacio a la italiana con miradores,

- fuentes y jardines, mandado edificar por el Obispo de Corinto Don Pedro de Bendaña, Caballero del Hábito de Santiago, Comisario de Cruzada y Confesor de la Reina doña María Amelia de Parma. (SO, 34)
- b. Recuerdo que aquella mañana formaban el cortejo real los Príncipes de Caserta, el Mariscal Valdespina, la Condesa María Antonia Volfani, dama de Doña Margarita, el Marqués de Lantana, título de Nápoles, el varón de Valatié, legitimista francés, el Brigadier Adelantado, y mi tío Don Juan Manuel Montenegro. (SI, 89-90)
- c. Aquellas viejas campanas de San Gundián y de San Clodio, de Santa Baya de Brandeso y de San Berísimo de Céltigos dejaban oír sus voces en la paz de la tarde, (...) (FS, 78)
- d. Del otro lado del mar habían acudido el arcipreste de Céltigos, el escribano Acuña, y Don Pedro de Lanzós y Don Diego Montesacro, que eran cuñados. De la montaña se juntaban el capitán Castillo, veterano de la otra guerra, el alcalde de San Clodio, el sumiller Aquiar, tres labradores ricos de Barrantes, y los abades de Gondar, de Gondarín, de Brandeso, de Bealo, de Lantañón y de Lantaño. (LCC, 142)
- e. Don Mariano Isabel Cristino Oueralt y Roca de Togores, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, condecorado con más lilaillos que borrico cañí, era a las doce del día en la cama, con gorra de encajes y camisón de seda rosa. (TB, 193)
- f. El Excelentísimo Señor Don Jerónimo Fernando Baltasar de Cisneros y Carvajal, Maldonado y Pacheco, Grande de España, Marqués de Torre-Mellada, Conde de Cetina y Villar del Monte, Maestrante de Sevilla, Caballero del Hábito de Alcántara, Gran Cruz de la Inclita Orden de Carlos III, Gentilhombre de Casa y Boca con Ejercicio y Servidumbre, Hermano Mayor de la Venerable Orden Tercera y Teniente Hermano de la Cofradía del Rosario, hacía las veces de Sumiller de Corps. (LCM, 30)
- g. Don Ramón María Narváez, Duque de Valencia, Grande de España, Capitán General de los Ejércitos, Caballero del Toisón y Presidente

del Real Consejo, hacía su cuenta de conciencia: (...) (LCM, 218)

En (15b) y (15d), la enumeración de próceres, todos ellos con título de nobleza a cual de mayor rango y dignidad, caracteriza a unos personajes, que actúan en un ambiente del mayor boato, como dignos de tales magnificencias, por medio de la combinación tanto de la sonoridad del nombre de los personajes como la del título de nobleza que ostentan.

En (15c), la enumeración de nombres propios se centra en los nombres de las iglesias en las que tañen las campanas. Nuevamente, se trata de seleccionar aquellos nombres que destacan por su sonoridad. En (15a) y (15f), no hay enumeración de personajes, sino una pluralidad constituida por la acumulación de títulos nobiliarios y dignidades de un único personaje, en los que lo que importa es tanto la sonoridad de cada título, como la grandeza del mismo. Así, en (15f), esta acumulación, asfixiante como mínimo, está empleada, simplemente, para indicar que el personaje en cuestión -el Marqués de Torre-Mellada- suma, en este momento de la acción, un nuevo título, el de Sumiller de Corps.

Es distinta la función de esta enumeración de títulos de nobleza, en (15e) y, en mayor medida, en (15g). En (15e) la acumulación contrasta con el resto de la frase, con lo que se consigue una degradación, una esperpentización, del Barón de Benicarlés. Esta caricaturización se destaca por un comentario del narrador, a través de una comparación de evidente raigambre popular (con más lilailos que borrico cañí), y por los rasgos descriptivos presentes en el final de la frase, que sugiere, además, el carácter homosexual del personaje.

En definitiva, se trata de acumular una serie de nombres y de títulos de nobleza, con el objetivo, en primer lugar, de dignificar el relato con el mayor lujo y esplendor; pero, en algún caso, con evidente valor esperpentizador. De ahí que compartamos plenamente la opinión de F. Lázaro Carreter cuando considera que este recurso, característico del Modernismo,

es "paralelo al que usaba un Marqués de Santillana para llenar con nombre propios brillantes sus estrofas más vacuas¹⁵".

En la prosa de Eça de Queiroz no son tan abundante esas series llenas de nombres sonoros que proporcionan un ritmo muy marcado, además de dignificar el relato, dotarlo de mayor boato y esplendor.

En cambio, sí aparecen nombre más o menos exóticos, sobre todo en A Relíquia (gran parte de cuya acción está ambientada en Tierra Santa, con lo que el uso de estos nombres está, al menos en parte, justificado), como identificador de un objeto determinado. Es decir, se indica un objeto y el nombre exótico se utiliza para indicar, como término de la preposición de, su procedencia, aunque tampoco falte la mera acumulación de nombres sonoros, para dignificar el discurso, la acción narrada:

16. a. Depois estacamos diante de tapetes alastrados, onde um mercador de Cesarêa com manto à cartaginesa, vistoso e bordado de flores, expunha peças de linho de Egipto, extendia sêdas de Cós, fazia reluzir armas marchetadas; ou com um frasco na palma da mão, celebrava as perfeições de nardo de Assíria e dos óleos doces de Pártia. (A Relíquia, 152-153)

b. O dedo do douto Historiador ia-me apontando todos os lugares religiosos cujos nomes sonoros caem na alma com uma solemnidade de profecia ou com um fragor de batalha: Esdredon, Endor, Sulem, Thabor ... Eu olhava, enrolando um cigarro. Sôbre o Carmelo sorria uma brancura de neve; as planícies da Perea fulguravam, rolando uma poeira de oiro; o golfo de Kaipha era todo azul; uma tristeza corria ao longe das montanhas de Samária... (A Relíquia, 262)

c. (...) viveu com os Toddas, esteve nos mosteiros de Garma-Khian e de Dashi-Lumbo e estudou com Gegem-Chutu no retiro santo de Urga (...). Gegem-Chutu foi a décima sexta encarnação de Guatama e era por-tanto um Boddhisattva (...) Através dêstes nomes que exhalavam um perfume triste de vetustos ritos arredara a cadeira. (a Cidade e as Serras, 127)

5. COMBINACIONES DE PLURALIDADES BINARIAS Y TERNARIAS.

5. 1. Introducción.

Hasta este momento hemos tratado de aquellos casos de la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz en que puede apreciarse el uso y el valor de series homogéneas plurimembres, formadas bien por dos, bien por tres, o, incluso, por más de tres elementos. En este apartado estudiaremos, siempre desde un punto de vista lingüístico y formal, ejemplos, que pueden considerarse, quizá, de carácter más complejo, y que consisten en la presencia en un mismo fragmento de diversas combinaciones de pluralidades.

Lo primero que puede afirmarse es que en la obra de Eça de Queiroz no es nada frecuente la existencia de estas combinaciones. Por el contrario, como se ha podido observar a propósito de las diversas pluralidades, tiende a utilizar esta ordenación de los materiales lingüísticos en su prosa de manera aislada y perfecta. Es decir, el narrador portugués utiliza series en su prosa pero de tipo homogéneo, es decir, formada por n miembros con una estructura de constituyentes similar. De ahí que aludiéramos a que las pluralidades queirocianas sean perfectas. Con todo, sí existen algunos casos de combinaciones entre pluralidades que tendremos en cuenta en nuestro estudio.

Valle-Inclán, por contra, aprovecha las posibilidades combinatorias que ofrecen las estructuras bimembres y/o trimembres y dota, al mismo tiempo, al período de una mayor complejidad formal.

Se pueden distinguir, grosso modo, cinco tipos fundamentales en los que se realizan estas combinaciones entre series de pluralidades:

- 1) Combinación de varias bimembraciones en el período.
- 2) Cada elemento de una bimembración está formado, a su vez, por una bimembración.
- 3) El último elemento de una bimembración selecciona otra serie bimembre.
- 4) Combinación de varias trimembraciones, en una frase dada.
- 5) Combinación de pluralidades binarias y ternarias en un mismo texto.

Esta ordenación de los diversos procedimientos combinatorios de pluralidades está organizada a partir de dos criterios: a) De mayor a menor frecuencia, y b) De menor a mayor complejidad formal en los ejemplos tomados de la prosa de Valle-Inclán.

5. 2. Combinación de varias bimembraciones en la frase.

Así, en primer lugar, estudiaremos aquellos ejemplos que consisten en la aparición de diversas series bimembres en un fragmento dado. De tal modo que, en un período determinado, esta diversidad de bimembraciones se utiliza, sobre todo, como un medio de reforzar alguna idea, alguna isotopía, presente en la primera bimembración, como una glosa o desarrollo de algún concepto presente en la frase, o como una manera de desarrollar una contraposición de sentido en el texto.

Dentro de las escasas muestras de combinaciones de pluralidades en la prosa de Eça de Queiroz, este es el recurso más documentado:

1. a. Caramba! Tu vens esplêndido desses Londres, dessas civilizações superiores. Estás com um ar Renascença, um ar Valois. (*Os Maias*, I, 140)
- b. Não o lisonjeiro. Eu nunca lisonjeiro... Mas a V. Ex^a. podem -se dizer estas coisas,

porque pertence à elite: a desgraça de Portugal é a falta de gente. Isso é um país sem pessoal. Quer-se um bispo? Não há um bispo. Quer-se um economista? Não há um economista. Tudo assim! Veja V. Ex^a. mesmo nas profissões subalternas. Quer-se um bom estofador? Não há um bom estofador. (Os Maias, I, 192-193)

- c. E Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras com colarinhos à moda. (Os Maias, II, 479)
- d. (...) uma madrugada eles se sentem esfalfados de tanto berro e tanto encontrão, e recolhem a casa para mudar de roupa e de entusiasmo. (Cartas Familiares e Bilhetes de Paris, 214)
- e. Se a sua mulher era bela, vinham homens de armas que a levaram. Se a sua cabra dava bom leite vinha o senescal do convento que a confiscava. Tinha que pagar para nascer, tinha que pagar para morrer. (Últimas Páginas, 121)
- f. Mas, adormecido, percibia a frescura das grandes árvores, via o brilho do claro lago, - e, sem saber se era já a viola de Pero que tocava, começou a ouvir uns sons muito lentos e doces, que tremiam como, fungindo de cordas afinadas. Depois uma fina flauta suspirou, depois um lento gemido de harpa passou. (Últimas Páginas, 367)

En (1a), la combinación se produce entre dos bímembraciones formadas por la coordinación de dos Sintagmas Preposicionales en ambos casos, que, además, ocupan posición final de frase, con lo que se le dota de un peculiar ritmo. En dicha combinación se resalta sobre todo, el valor de otras culturas, otras naciones, distintas de la portuguesa, en concreto, la europea, aunque puede entenderse un cierto matiz irónico en las expresiones contenidas en las bímembraciones.

Distinto es el procedimiento de (1b): a partir de una frase que funciona como tema, como resumen de lo afirmado por un

personaje -isto é um país sem pessoal-, las tres bimembraciones, de carácter paralelístico, desarrollan ese enunciado, y desglosan en diversos estadios esa afirmación inicial. Bimembraciones constituidas por una interrogación retórica y su respuesta, que, evidentemente, es la esperable, en este caso negativa.

En (1c), si bien las tres bimembraciones que componen la combinación no constituyen correlación, en cada caso los primeros miembros y los segundos de las tres pueden agruparse al referir a una misma isotopía en cada caso.

Algo similar ocurre en (1d), aunque aquí, como ocurría en bastantes de los ejemplos citados a propósito de las construcciones bimembres en la prosa de Eça de Queiroz, se trata de destacar un rasgo humorístico por medio de una coordinación de dos elementos con un significado dispar, aunque, desde un punto de vista vertical, pueden agruparse, por aludir a un mismo campo designativo, los primeros miembros (referencia a lo externo, al mundo natural) y los segundos (cualidades internas, subjetivas).

En (1e) la combinación destaca variaciones sobre una misma idea, la desgracia del personaje en común. Así, se alude a su mujer, y a sus animales, por un lado, para acabar con otra bimembración que aparece a manera de cierre, de coda, de claro carácter paralelístico, formada por la construcción tinha que pagar para + V_{infinitivo}, con dos infinitivos de significado tan opuesto como nascer y morrer.

Algo similar ocurre en (1f) donde la primera serie de dos elementos, resalta las sensaciones que el personaje percibe y se destaca principalmente, por medio del topos del locus amoenus, la belleza de su percepción. Esta noción se desarrolla, en el resto de la frase, hasta llegar a la última bimembración, oracional y paralelística, donde se alude a otro sentido, el del oído. De tal modo que, por medio de esta combinación de pluralidades bimembres, se consigue unificar todas las

sensaciones que el personaje percibe. Por otra parte, en este mismo ejemplo la segunda bimembración, de carácter adjetival, aparece enmarcada por las otras dos, oracionales, con lo que se sugiere por tanto que esta bimembración adjetival es la clave, el centro de toda la frase, a partir de la cual debe interpretarse el fragmento.

En la obra de Valle-Inclán sí son, por el contrario, frecuentes estas combinaciones de bimembraciones, aunque, como norma general, no suelen aparecer más de dos en una misma frase:

2. a. Apartó mis manos dulcemente, y un poco confusa, empezó a desabrocharse la túnica blanca y monacal, que se deslizó a lo largo del cuerpo pálido y estremecido. (SO, 25)
- b. Yo sentía una angustia desesperada y sorda enfrente de aquel mudo y frío fantasma de la muerte que segaba los sueños en los jardines de mi alma. (SO, 86)
- c. Y sin volver la cabeza, azorada, trémula, huía por el corredor. Sin aliento y sin fuerzas se detuvo en la puerta del salón. (SP, 39)
- d. Todo el pasado resurgía como una gran tristeza y un gran remordimiento. Mi juventud me parecía mar de soledad y de tormentas, siempre en noche. (SP, 60)
- e. Mujeres de tez cobriza y mirar dulce salían a los umbrales e indiferentes y silenciosas nos veían pasar. (SE, 120)
- f. Velada y queda desfallecía su voz. Quedó mirándome, temblorosos los párpados y entreabierta la rosa de su boca. La campana seguía sonando lenta y triste. (SE, 130)
- g. Rosas y lises de la heráldica celestial que sube la leyenda de los Reyes Magos y los amores ideales de las santas princesas. (FS, 30)
- h. -En esta tierra no hay caridad... Los canes y los rapaces me persiguen a lo largo de los senderos. Los hombres y las mujeres asoman tras de las cercas y de los valladares para decir denuestos. (FS, 47-48)
- i. La llanura de esteros y médanos, cruzada de

acequias y aleteos de aves acuáticas, dilatábase con encendidas manchas de toros y caballadas, entre prados y cañerlas. (TB, 145)

- j. Con un esguince anguloso y oblicuo vio la calle tumultuosa de luces y músicas. (TB, 204)

En este tipo de combinación de series bimembres es muy frecuente que intervenga, al menos en una de ellas, una coordinación de adjetivos -(2a), (2b), (2c), (2e), (2f), (2j)). Sin embargo no todos estos casos son agrupables en una única fórmula.

En (2a), la doble bimembración está formada por sendas series adjetivales, que ocupan posición final de oración, y están pospuestos a sus sustantivos (túnica y cuerpo, respectivamente). Pero, además, entre ambas bimembraciones adjetivales se establece una relación gradual, facilitada por el significado de los sustantivos a los que modifican, entre continente -túnica- y contenido -cuerpo-. El primer adjetivo en ambas series destaca el color 'blanco', tanto del vestido como del cuerpo de Concha. El segundo aporta un significado distinto a cada serie, enriqueciéndola. En el primer caso, monacal, además de indicar, por aproximación, que la túnica de Concha es parecida a un hábito religioso, también permite introducir la isotopía de 'satanismo', al identificar a la amada de Bradomín, por su ropa, con un elemento propio de la simbología religiosa. En el segundo caso, estremecido, refuerza la característica destacaada por medio del adjetivo pálido.

En (2b) la combinación de series adjetivales bimembres permite a Valle-Inclán establecer una contraposición de carácter formal, al aparecer pospuestos al nombre (una angustia desesperada y sorda) en el primer caso, y antepuestos en el segundo (aquel mudo y frío fantasma). Pero la contraposición también está marcada por la locución enfrente de, que indica la posición de Bradomín ante Concha, pero, no directamente, sino que señala la emoción del narrador (angustia) ante la impresión que

recibe (fantasma de la muerte). Impresión que, por otra parte, anticipa el desenlace de SO, con la presencia de una de las isotopías genéricas dominantes² en el relato, la de 'muerte'³.

En (2c), la combinación de series bimembres está compuesta, en primer lugar, por dos adjetivos en asíndeton, en posición incidental, que resumen, por medio de dos notas, expresadas en los adjetivos, el estado de ánimo del personaje. La segunda bimembración, formada por la coordinación de dos Sintagmas Preposicionales constituidos por sin + N, ocupa posición inicial de oración, al igual que, en la frase anterior, un Sintagma Preposicional constituido por sin + infinitivo + SN (sin volver la cabeza), con el que esta bimembración se relaciona, pues en ambos casos indican notas referentes al físico del personaje. De tal manera que estos Sintagmas Preposicionales introducidos por sin, enmarcan, rodean a la serie bimembre formada por los adjetivos.

Un fenómeno similar a (2c) se documenta en (2e). En este caso la coordinación de Sintagmas Nominales en función de término de la preposición de señala, con valor descriptivo, el aspecto físico de unos personajes episódicos y destacan su cara (tez cobriza) y su mirada (mirar dulce). La coordinación de adjetivos destaca, con una simple pincelada, su actitud, su estado de ánimo (indiferentes y silenciosas).

En (2f) la combinación de series bimembres abre, con una coordinación de adjetivos, y cierra, con otra coordinación adjetival, la frase, con lo que se realiza, por tanto, una función cercana a lo que Y. Lotman denomina como marco⁴. Además, en las dos bimembraciones se resaltan características de partes del cuerpo de la Niña Chole; pero, si en la primera, compuesta por adjetivos, se indican dos rasgos (velada y queda) aplicados a la voz del personaje, en la segunda serie bimembre, formada por la coordinación de sendos Sintagmas Nominales con anteposición total del adjetivo, se destaca un rasgo juzgado como característico, en ese momento, de una parte del rostro del

personaje en cuestión (temblorosos los párpados y entreabierta la rosa de su boca). Por otra parte, los adjetivos que modifican a un sustantivo que expresa una parte del cuerpo de la Niña Chole aportan todos un matiz de incertidumbre, subrayan el nerviosismo, o la emoción, del personaje. En cuanto a la bimembración adjetival que cierra el texto, lenta y triste, aplicada al tañido de la campana, hay que subrayar que, tanto la apertura de la frase como su cierre, coinciden tanto en la categoría de los elementos que la realizan, como en la función sintáctica que desempeñan. En ambos casos son adjetivos en función de complemento predicativo, con lo que, al coincidir categoría y función, se destaca con mayor fuerza la función textual de marco que tienen dichas bimembraciones adjetivales.

En (2j), también en la combinación de bimembraciones interviene una serie adjetival coordinada, relacionada con una serie bimembre, coordinada asimismo, de Sintagmas Nominales, términos de la preposición de.

Sin embargo, también se documenta con relativa frecuencia ejemplos de combinación de bimembraciones en una misma frase en la que no aparecen series adjetivales - (2d), (2g), (2i), (2k) -, sino que, por el contrario, las bimembraciones combinadas están formadas por Sintagmas Nominales, coordinados o no. En estos casos, al contrario de lo que ocurría en los ejemplos con series adjetivales, es mucho más frecuente que las bimembraciones nominales sean más de dos.

En (2d), la combinación de dos bimembraciones nominales está incluida, además, en una construcción de carácter paralelístico, en la que cada serie bimembre ocupa la posición final de la misma. La combinación de bimembraciones nominales se inserta dentro de una construcción paralelística constituida por dos comparaciones, una introducida por como y la otra por parecía, en las que la bimembración está presente en el término de la comparación, formado por sustantivos que indican desolación, pesar (tristeza, remordimiento, soledad, tormentas).

Esta comparación está seleccionada, en las dos oraciones, por un sustantivo que indica tiempo pasado de Bradomín (pasado, juventud). Tiempo caracterizado por los Sintagmas Nominales que constituyen la bimembración.

En (2g), la combinación de series bimembres nominales ocupa la posición inicial y la posición final de la oración, respectivamente. Si la primera, formada por coordinación de nombres, indica color propio del blasón, la segunda, constituida por coordinación de Sintagmas Nominales, alude, directamente a historias, a discursos repetidos, caracterizados como religiosos⁵.

(2h) presenta una construcción distinta en la combinación de bimembraciones, pues estas son un desarrollo, una especie de glosa de la primera frase enunciada en un diálogo por un personaje: en esta tierra no hay caridad. Las dos primeras bimembraciones nominales, que, además, ocupan posición inicial de oración, son un desarrollo, una especificación de la frase que inicia el discurso de palabras del personaje; por medio de este recurso se agrupan de dos en dos los componentes de esta tierra. La tercera bimembración, constituida por la coordinación de dos Sintagmas Preposicionales -tras de las cercas y de los valladares-, con valor locativo, mantiene la distribución dual distinguida en el fragmento. Por otra parte, es interesante reparar en la distribución silábica de las bimembraciones en la que el primer sustantivo que la forma es bisílabo, y el segundo es de un mayor número de sílabas -trisílabo en las dos primeras y tetrasílabo en la última-, y en la similitud en a-e presente en la primera bimembración (canes, rapaces) y en el segundo nombre de la tercera (valladares). Por medio de este recurso se marca, con mayor fuerza, la unidad formada por las tres bimembraciones.

En (2i), las cuatro bimembraciones nominales, siempre con la función de ser término de una preposición, ocupan la posición final, ante pausa, y aportan un claro valor descriptivo,

con la señalización de los diversos elementos que forman parte - y el narrador considera como esenciales- del paisaje en cuestión. Pero, además, es interesante reparar en la manera en que se distribuyen estos elementos. La primera bimembración coordina dos sustantivos con significado de terreno pantanoso, o, al menos modificado por la acción del agua -estero, médano-. La segunda coordinación de sustantivos marca una transición entre la indicación de terreno -acequia- y la presencia de animales - aleteos de aves acuáticas-, marcada, aún más, por los dos nombres que componen la tercera coordinación bimembre -toros, caballadas-; la cuarta bimembración remite a tipos de terreno -prados, cañerlas-, pero con una particularidad respecto a la primera serie bimembre: ya no se destaca un tipo de terreno incultivado y pantanoso, sino pastizales.

En último lugar, dentro de esta serie de ejemplos, está el citado en (2k), en el que la combinación de Sintagmas Nominales bimembres coordinados tiene la particularidad de que el segundo Sintagma Nominal que constituye la primera bimembración selecciona, a la vez, otra bimembración, introducida por la locución llena de.

5.3. Bimembraciones en las que cada elemento está formado por otra bimembración.

El segundo procedimiento que hemos distinguido dentro del estudio de la combinación de bimembraciones en la prosa de Valle-Inclán consiste en que en el texto aparece una bimembración, pero cada uno de los elementos que la componen contiene, a su vez, otra bimembración. Es decir, se pasa de una tetramembración a una construcción bimembre de elementos tomados de dos en dos. Con lo que se agrupan los respectivos constituyentes en dos grupos por similitud significativa, o, incluso, por igualdad de constituyentes gramaticales. Si bien es un recurso que se puede documentar en toda la obra en prosa de Valle, será en sus últimas novelas cuando alcance mayor amplitud,

tanto cuantitativa como cualitativamente, al responder a la mayor vocación de síntesis de rasgos formales propio de estas obras:

3. a. Un viejo de calva sien y lengua barba nevada, sereno y evangélico en su pobreza, se adelantó gravemente: (SP, 46)
- b. Llevaba en el justillo cruces y medallas, amuletos de azabache y faltriqueras de velludo que contenían brotos de olivo y hojas de misal. (FS, 15)
- c. Sucesivos grupos con banderas y bengalas, aplausos y amotinados clamores, a modo de reto, gritaban frente al Casino Español: (TB, 64)
- d. Venía por el corredor, acreciéndose la bulla de copla y guitarra, soflamas y palmas. (TB, 97)
- e. A su vera, jaleando el nalgario, con ahogo y ponderaciones, zapato bajo y una flor en la oreja, la Madrota: (TB, 106)
- f. Era un viejales maligno, que al hablar entreveraba insidias y mieles, con falsedades y reservas. (TB, 117)
- g. Poco a poco, con meditados espacios, todavía fueron llegando capataces y mayorales, indios bagueanos y boleadores de aquellos fundos. (TB, 139)
- h. Interrumpió Virgilio Llanos, mozo alto y fuerte, ronca y socarrona la voz: (LCM, 225)

En (3a) la combinación de bimebraciones está formada por una coordinación de Sintagmas Nominales en primer lugar, y, por otra de Sintagmas Adjetivos, en segundo. Con la peculiaridad de que el primer miembro, formado por dos Sintagmas Nominales coordinados, destaca dos características propias del físico del personaje, y los adjetivales señalan dos aspectos propios de su carácter. Todo ello empleado para describir, con unas pinceladas, a un personaje -un viejo- que empieza a hablar.

En (3b), (3e) y (3g) se documenta un procedimiento similar, en el que aparece una bimebración constituida, en sus dos términos, por otra serie bimebre. En estos ejemplos citados,

el primer elemento está formado por una coordinación de dos sustantivos, y el segundo incluye dos Sintagmas Nominales coordinados, bien N + SP, bien N + A. En (3b) los cuatro elementos ordenados de dos en dos destacan los objetos que trae el peregrino, pero, si los dos primeros sólo aluden a esos objetos, los otros dos añaden, por medio de un Sintagma Preposicional introducido por de, el material con el que están fabricados -amuletos de azabache, faltriguera de velludo-, lo que permite, por otra parte, relacionar esta segunda bimembración con otra que ocupa la posición final, que indica el contenido -brotes de olivo, hojas de misal- que trae el peregrino en esos objetos.

En (3e) se documentan, en esta combinación, dos procedimientos similares a los comentados a propósito de (3a) y (3b). La primera coordinación, formada por dos sustantivos, señala aspectos propios de la subjetividad del personaje -ahogo, ponderaciones-, y la segunda, constituida por la coordinación de dos Sintagmas Nominales (N + A y S + SP, respectivamente), indica dos rasgos propios de su apariencia física.

En (3g) los personajes, que acuden a una reunión, se ordenan por este mismo procedimiento. La coordinación de sustantivos agrupa a los personajes caracterizados como 'jefes' -capataces, mayores-, tanto de campesinos, como de pastores, y el resto de los asistentes, representados en la coordinación de Sintagmas Nominales, no tienen ese matiz, de ahí que sea necesario especificar qué indios y qué boleadores son los que acuden a la cita.

En (3c), (3d) y (3f) la combinación de bimembraciones se constituye por la presencia de cuatro sustantivos, coordinados dos en dos. En estos casos -a excepción de (3f), en el que, por el significado del verbo exige contraponer el Objeto Directo con otro elemento, y puesto que es doble, se opone a un Sintagma Preposicional también doble- el cambio de una bimembración a otra es mínimo, representado, sobre todo, por sustantivos en singular, mientras que los de la segunda están en plural, y, en (3c), por

el cambio de género gramatical de los sustantivos que componen las dos bimembraciones (femenino y masculino, respectivamente), y, además, por la presencia de un adjetivo antepuesto al sustantivo en el último término de la segunda bimembración (amotinados clamores).

En estos ejemplos citados, los cuatro sustantivos que constituyen la combinación de bimembraciones desarrollan una interesante progresión de su número de sílabas, según aparecen en el fragmento: El primero (copla) y el último (palmas) son bisílabos, pero los sustantivos que quedan en el interior de la serie son trisílabos (guitarra, soflamas). De tal manera que, por medio de este procedimiento, junto con la similitud en a-a presente en todos los sustantivos, excepto en el primero, se resalta, con toda claridad, que los cuatro sustantivos, aunque se ordenan de dos en dos, constituyen una unidad compacta, un todo homogéneo.

En último lugar, en (3h) las dos bimembraciones formadas, cada una de ellas, por una bimembración coordinada no es nominal, sino adjetival. Dicha combinación presenta una ordenación peculiar -N+A y A, A y A+N-, cercana a la denominada estructuración especular⁶; por medio de esta construcción se destacan, dos rasgos referentes a la figura, en general, de Virgilio Llanos, y otros dos alusivos a su voz, para, a continuación, introducir su discurso directo, su relato de palabras. De modo que esta doble bimembración aparece, fundamentalmente, para alejar, lo más posible, el verbum dicendi, del discurso del personaje, y, a la vez, caracterizar y acercar el sustantivo voz, sustituto del verbo de habla.

5.4. El último miembro de una bimembración selecciona, a su vez, otra bimembración.

El tercer procedimiento que hemos distinguido para estudiar la combinación de pluralidades consiste en que, en una estructura bimembre, uno de sus elementos (por lo general el segundo) seleccione, a su vez, otra bimembración, sobre todo por medio de un Sintagma Preposicional.

Así, en Eça de Queiroz se documentan algunos ejemplos como el siguiente, en el que, asimismo, aparece el segundo grupo deslindado:

4. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora ... (Os Maias, I, 225)

La segunda repetición de Portugal selecciona una bimembración adjetival, en la que cada uno de los miembros está formado por dos adjetivos, el primero con un número de sílabas menor que el segundo, y en ambas pluralidades establecen una similitud consonante en -ente. A esta pluralidad le sigue una trimembración oracional, formada por tres oraciones de gerundio. Todo ello, como desarrollo, como glosa de uma história nova.

En la prosa de Valle-Inclán esta combinación de pluralidades en la que el último miembro de una bimembración seleccione otra, sobre todo por medio de un Sintagma Preposicional, se documenta con cierta abundancia, como lo prueban ejemplos como el siguiente:

5. a. Yo vi un rostro arrugado y unos ojos negros, de una mujer enérgica y buena. (SI, 135)

- b. María Rosario, con las mejillas llameantes y la voz timbrada de cólera y de lágrimas, volvió a interrumpir: (SP, 41)
- c. Saliendo de un bosque de palmeras, dimos vista a una tablada tumultuosa, impaciente con su ondular de hombres y cabalgaduras. (SE, 154)
- d. Pasan en tropel espoleando los jacos pequeños y troninantes, con alegre son de espuelas y de bocados. (FS, 34)
- e. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos. (TB, 31)
- f. El Cruzado se metía puertas dentro para ponerse calzones y ceñirse el cinto del pistolón y el machete. (TB, 114)
- g. Santos y Difuntos. En ese tiempo, era luminosa y vibrante de tabanquillos y tenderetes la Calzada de la Virreina. (TB, 50)
- h. La Pareja hizo fuego. Con un trastrueque inverosímil se arrugaron el baste y el preso, en un batir de manos y cascós al aire. (LCM, 176)

Los ejemplos citados en (5), en los que uno de los componentes de una bimembración selecciona, en algunos casos, otra estructura bimembre, pueden dividirse en dos, según el grado de unión entre ambas construcciones bimembres combinadas.

En primer lugar, estarían los ejemplos -(5b), (5e), (5f), (5g)-, en los que la segunda bimembración está directamente seleccionada por uno de los elementos que constituyen la primera bimembración, que suelen ser un sustantivo o un adjetivo -deverbales o no- que rigen un Sintagma Preposicional, dentro del cual aparece la segunda construcción bimembre.

En el segundo procedimiento, representado en (5a), (5e), (5d) y (5h), la conexión entre ambas bimembraciones no se efectúa de manera directa, aunque la relación existente entre las dos pueda establecerse con toda claridad.

En (5b) esta combinación resalta dos rasgos físicos del personaje que va a empezar a hablar a continuación. Con la particularidad, además, de que los dos elementos que componen la primera bimembración (con las mejillas llameantes y la voz timbrada) refieren, el primero al aspecto físico de M^a Rosario y el segundo califica a su voz. Es decir, por medio de este segundo Sintagma Nominal se sugiere la entonación, la manera que tiene el personaje de enunciar su discurso. La segunda bimembración, constituida por dos Sintagmas Preposicionales coordinados aunque está regida, gramaticalmente, por el adjetivo timbrada (de origen participial, de ahí que los Sintagmas Preposicionales puedan considerarse como suplementos), puede referir tanto a voz timbrada, como a mejillas llameantes, puesto que cólera y lágrimas pueden entenderse como elementos explicativos de las dos partes del cuerpo destacadas en la primera bimembración.

En (5e), la combinación de dos construcciones bimembres, la segunda seleccionada por la primera, constituye el término imaginario de una metáfora impresionista⁷. De tal forma que la segunda bimembración, constituida por la coordinación de dos Sintagmas Nominales términos de la preposición de, matiza y destaca dos aspectos determinados de los nocturnos horizontes profundos.

La combinación de las dos bimembraciones de (5f) tiene una estructura claramente definida -V_{infinitivo} + OD-, en la que el infinitivo aporta el significado de 'vestirse,' y el Objeto directo 'prenda de vestir', y el último sustantivo en función de Objeto Directo selecciona la segunda bimembración que especifica y matiza el contenido -pistolón y machete- de la prenda de vestir en cuestión -el cinto-.

En (5g) es un adjetivo (participio presente) el que selecciona la segunda bimembración, que indica unos lugares, juzgados por el autor como representativos y esenciales de las cualidades expresadas por medio de la serie binaria adjetival,

en la que se destacan las características fundamentales de un lugar determinado de Tierra Caliente (la Calzada de la Virreina), en una época del año determinado, el día de Todos los Santos.

El segundo procedimiento que se puede distinguir en este tipo de combinación de series bimembres, reflejado en (5a), (5c), (5d) y (5h), consiste, como hemos indicado con anterioridad, en que la conexión entre ambas bimeembraciones no se efectúa de manera directa, aunque se puede inferir la relación existente entre las dos construcciones. El modo más habitual en que se desarrolla este procedimiento es el documentado en (5a), (5c) y (5d). A partir de la primera bimeembración presente en el texto, bien nominal -(5a)-, bien adjetival -(5c) y (5d)-, se le añade un Sintagma Preposicional, cuyo término está formado por un sustantivo modificado por dos adjetivos pospuestos y coordinados, que constituyen la segunda bimeembración. De tal manera que el Sintagma Preposicional no está, en sentido estricto, regido por el último elemento de la primera bimeembración, como ocurría en los ejemplos anteriores, sino que el Sintagma Preposicional modifica a los dos miembros de la primera serie bimeembre. Si bien el ejemplo citado en (5h) presenta una construcción similar a los casos anteriores, hay que señalar algunas diferencias. Así, el Sintagma Preposicional que contiene la segunda bimeembración modifica también a los dos elementos de la primera serie, pero el término de la preposición no está formado por N +A y A, sino que el sustantivo o el infinitivo incluye otro Sintagma Preposicional, en el que aparece la bimeembración, de carácter nominal.

5. 5. Combinación de series trimembres.

Otra clase de combinación de pluralidades que se puede distinguir es la constituida por la aparición de diversas series trimembres -en Valle-Inclán lo más común es que sólo sean dos- en una misma cláusula. De tal manera que, en un período dado,

esta variada presencia de trimembraciones se utiliza, sobre todo, como un refuerzo de alguna idea presente en la primera serie:

7. a. Aquella calma azul del mar y del cielo,
aquel sol que ciega y quema, aquella brisa
cargada con todos los aromas de Tierra
Caliente, como ciertas queridas muy amadas,
dejan, en la carne, en los sentidos, en el
alma, reminiscencias tan voluptuosas, que el
deseo de hacerlas revivir sólo se apaga en
la vejez. (SE, 148)
- b. Eran siempre las viejas historias de los
tesoros ocultos en el monte, de los lobos,
del santo ermitaño por quien al morir habían
doblado solas las campanas de San Gundián.
¡Aquellas campanas que se despertaban con el
sol, piadosas, madrugadoras, sencillas como
dos abadesas centenarias! (FS, 65)
- c. El Vate Larrañaga era un joven flaco,
lampiño, macilento, quedeja romántica,
chalina flotante, anillos en las manos
enlutadas: (TB, 69)
- d. Percibíase embullangado el guitarro, el
canto y la zarabanda de risas, chapines y
palmas con que jaleaban los del trato. (TB,
96)
- e. Eran señoras casquivanas y un poco tontas,
con los talles altos, el pelo en bucles y el
escote adornado con camelias: Hablaban de
modas, de amoríos, de un tenor italiano.
(LCM, 43)
- f. Toñete, rasurado, achulado, encopetado, como
un bailarín de flamenco, abría el compás por
el zaguán penumbroso, fresco, encalado, con
un reflejo rojizo de aljofifadas baldosas.
(LCM, 144)
- g. Las voces, las greñas arañadas, y las
rapiñas, tejen el hilo de la cotidiana
disputa que allí mueven las mujeres. Los
coimes, cuando no cumplen alguna sentencia
en presodio, garbean en la tunería de
lechuzas, aliorjines y traineles, o se
licencian en los estudios mayores de
caballistas y cuatreros. (LCM, 163)

En (7a), la primera estructura trimembre, constituida por tres Sintagmas Nominales en ordenación asindética, si bien es imperfecta (en el sentido que hemos dado a esta plabra a lo

largo de este capítulo), está cohesionada con claridad por medio de diversos recursos de carácter formal: 1) La gradación presente de los sustantivos núcleos, que refieren a elementos naturales, no materiales, ordenados de más general a más particular, y que resaltan sensaciones visuales. 2) La repetición anafórica del determinante aquel(la) en los tres Sintagmas Nominales⁸. 3) La bimembración incluida en los dos primeros términos de la construcción bimembre, que ocupa, además, la posición final del Sintagma Nominal, en ambas ocasiones.

Por otra parte, en la primera trimembración de (7a) el último miembro reúne, mutatis mutandis, los constituyentes de los otros dos miembros, con la excepción hecha de que este último Sintagma Nominal no selecciona bimembración. Así, el primer miembro responde a una construcción NA de N, el segundo N + Q_{relativo}, y el tercero -aquella brisa cargada con todos los aromas de Tierra Caliente-, al aparecer una oración de participio concertado con brisa, este participio puede entenderse, tanto como adjetivo, como equivalente a una oración de relativo, que selecciona, a continuación, un Sintagma Preposicional. En la segunda trimembración de este ejemplo, constituida por tres Sintagmas Preposicionales, se ordenan las partes de Bradomín en las que influyen los elementos naturales, jerarquizadas de lo más físico a lo más subjetivo. Ambas trimembraciones están rematadas por sendas comparaciones, que pueden relacionarse entre sí, al comparar los elementos naturales con ciertas queridas, y presentarse las sensaciones que producen como voluptuosas y con deseo.

En (7b), la primera trimembración alude a tres tipos de historias relatadas, marcadas todas por su carácter mítico y legendario, relacionadas, además, con el tañido de una campana, que selecciona una trimembración adjetival, que subrayan el carácter legendario de la escena.

En (7c), la doble trimembración está constituida, dentro de una serie descriptiva, por tres adjetivos, en primer

lugar, y por tres Sintagmas Nominales formados por NA (N +SP, el último). Si bien todos los miembros de la serie tienen valor descriptivo, los tres adjetivos aluden a la figura del vate Larrañaga, y los Sintagmas Nominales destacan aspectos externos del personaje.

En (7d) las dos trimembraciones aparecen dentro de una construcción del tipo N de N, en la que el primer sustantivo -el regente- contiene una serie de tres Sintagmas Nominales que señalan diversos objetos y acciones, relacionadas con la música y el canto. La trimembración que ocupa el segundo lugar -el término de la preposición- expresa, sobre todo, las consecuencias que motivan los diversos cantos, señalados en la primera trimembración.

En (7f) y (7g), las series trimembres se emplean para relacionar dos aspectos determinados en el relato por medio de una reiteración de tres elementos de una misma categoría sintáctica. Así, en (7f) se relacionan diversas cualidades de un personaje con otras de un local determinado. En (7g) se emplean para destacar, de modo impresionista, diversos elementos que componen el paisaje.

En la prosa de Eça de Queiroz es difícil encontrar ejemplos de combinaciones entre trimembraciones puras. Por el contrario, algunos de los ejemplos documentables consisten en el juego entre trimembraciones y pluridades de mayor número de miembros, como ocurre en:

8. E assim, a imaginação, bateando de encontro a tudo o que faz a vida social, perturba a quietação das coisas sérias: e produz os revolucionários, as mudanças de estado, a guillotina; lança-se na vida moral e produz a orgia, as 'lorettes', o luxo, as roletas; e quando se concentra sobre si mesma, quando se escava a si própria acontece-lhe que a tôdas as funções que se isolam, que se impropriam; ve falso, sente falso, produz falso. (O Egipto, 97)

donde a partir de una frase dada, perturba a quietação das coisas

sérias, se desarrolla todo un arsenal de combinaciones entre pluralidades binarias, ternarias e, incluso, de mayor cantidad de miembros. El fragmento se cierra con una trimembración oracional, en la que se repite en los tres miembros un mismo adjetivo en función de predicativo, falso. La primera bimetración, compuesta por tres sustantivos, destaca tres rasgos referentes a los efectos de las revoluciones. La siguiente pluralidad, tetramembre, abarca a cuatro sustantivos que señalan características negativas del lujo, de la vida ociosa. A estas pluralidades, le sigue una bimetración oracional con repetición anafórica de cuando, cuyo segundo miembro, selecciona otra bimetración verbal, terminando la frase con la trimembración antes aludida.

5. 6. Combinación de series bimbres y trimembres.

El siguiente procedimiento que se puede distinguir, en la prosa de Valle-Inclán, de combinaciones de series plurimbres consiste en la relación entre una construcción trimembre y otra bimbembre, o viceversa, sin que ninguna de las series seleccione a la otra:

9. a. Tula Varona reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en París: jugaba, bebía y tiraba del cigarro turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. (F, 82)
- b. Quería resolver, quería decidir, y extrabíabase mi pensamiento, y mi voluntad desaparecía, y todo esfuerzo era vano. (SP, 78)
- c. El camino es húmedo, tortuoso y rústico como viejo camino de sementeras y de vendimias. (FS, 32)
- d. Los rosarios, las cruces, las medallas que temblaban sobre su pecho, derramaban un resplandor piadoso, y tenían el aroma de los cuerpos santos que habían tocado en sus sepulcros. (FS, 42)

- e. Los bailes, las músicas, las cuerdas de farolillos, tenían una exasperación absurda, un enrabietaamiento de quimera alucinante. (TB, 152-153)
- f. El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra por bochinchas y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño santos. (TB, 183)
- g. El Marqués hablaba con un tono beato, y el oírle le producía una efusión de lágrimas felices, una ternura chabacana con eco de novenas, sermones y comedias ramplonas. (LCM, 153)

En la combinación de pluralidades de estos ejemplos pueden distinguirse, según la presencia de una pluralidad determinada, dos grupos. El primero, representado en (9a), (9b), (9f) y (9g), consiste en la combinación, por este orden, de una bimembración y, a continuación, de una serie trimembre. El segundo grupo que puede distinguirse consiste en la ordenación inversa, i. e., en primer lugar una trimembración, seguida por una serie, coordinada o no, de dos elementos gramaticales idénticos - (9c), (9d) y (9e) -.

En (9a), la bimembración, que aparece en primer lugar, se constituye por la coordinación de dos Sintagmas Nominales, en función de Objeto Directo, en los que destaca la repetición anafórica de los determinantes todas las, por medio de la cual se recalca la cohesión de la serie bimembre. Por otra parte, el segundo sustantivo de esta serie bimembre -audacias-, modificado por un adjetivo pospuesto -mundanas-, selecciona un Sintagma Preposicional, cuyo núcleo nominal está modificado por una oración de relativo, por medio de la que se identifican las características, presentes en los nombres de la bimembración, con una actitud, juzgada como propia y definitoria, y, a la vez, como conocida por la competencia del lector, de un grupo de personas determinado -las criollas-. En la oración de relativo se matiza, además, con mayor claridad, esa identificación establecida entre la actitud del personaje del relato y las criollas del Sintagma Preposicional. La trimembración, compuesta por una coordinación

verbal, explica en qué consisten esas actitudes contenidas en la bimembración.

Por otra parte, esta serie verbal trimembre está, al igual que ocurría en la bimembración, complementada por un Sintagma Preposicional, en el que se combina la especificación de las cualidades presentes en los verbos, con la alusión al conocimiento cotidiano del lector al identificar las características, propias de Tula Varona, con otra (insinuante fanfarronería), propia de un tipo humano, conocido, o, al menos, presentado como tal, por cualquier lector (un colegial).

En (9b), tanto la bimembración como la trimembración está constituida por coordinaciones oracionales. Sin embargo, aunque podría entenderse que, más que una combinación, este ejemplo está constituido por una serie pentamembre, hay marcas formales evidentes que permiten distinguir, con toda claridad, la existencia de esta combinación. La estructura oracional bimembre se constituye y diferencia respecto al resto de la frase, por formar una serie asindética, tener un mismo sujeto (yo, es decir, Bradomín) y estar formada por una misma construcción, quería + infinitivo. La trimembración es, por el contrario, polisindética y con sujetos distintos en cada miembro (pospuesto en el primero, y antepuesto en los otros dos). Esta combinación, por otra parte, intensifica las sensaciones sentidas por Bradomín con el paso del yo-sujeto en la serie bimembre, a mi + N_{abstracto} (pensamiento, voluntad) en los dos primeros elementos de la trimembración, para concluir con todo esfuerzo era vano, frase con valor de resumen de todas las sensaciones destacadas en las series por: cambio de verbo (atributivo), y oración con valor casi gnómico.

En (9f) y (9g) la combinación entre series bimembres y trimembres se presenta en el texto a través de la relación entre Sintagmas Nominales en función de Objeto Directo y Sintagmas Preposicionales. En (9f) la bimembración aparece en una coordinación de Sintagmas Nominales términos de la preposición

por, con valor locativo, por medio de los que se señalan los lugares (caracterizados como mentideros), en los que el personaje -el indio-, prepara a los habitantes de Tierra Caliente para la rebelión. Y su discurso se reduce a tres rasgos que evocan diversas cualidades negativas de Tirano Banderas, representadas por la trimembración nominal -justicias, crueldades, poderes mágicos-.

En (9g), ocurre el fenómeno inverso. Es decir, la bimembración está formada por Sintagmas Nominales en función de Objeto Directo, y la trimembración está constituida por los términos de la preposición de. Los sustantivos de la serie bimembre destacan contenidos abstractos, referentes a la emoción del personaje (efusión, ternura), y los de la trimembración son concretos, y aluden a tipos de discurso literal (novenas, sermones, comedias), que motivan la emoción del personaje, presente en la serie binaria, como ya comentamos.

En (9c) la combinación se inserta en una estructura comparativa. De manera que la trimembración destaca características identificativas del camino -húmedo, tortuoso, rústico- que permiten el establecimiento de la comparación. Por el contrario, la bimembración, formada por sendos Sintagmas Preposicionales, destaca los lugares donde se cumplen, que le son propios, las cualidades presentes en la trimembración adjetival -de sementeras, de vendimias-, realzados por la repetición en los dos miembros del símil del sustantivo camino.

En (9d) la trimembración, expresada en los Sintagmas Nominales sujeto, pone de relieve los objetos que trae el peregrino. La bimembración, de carácter verbal, indica sendas impresiones, subjetivas, del efecto que se intenta que produzcan dichos objetos en el lector, marcada como [+religiosa].

El último tipo de combinación entre series bimembres y trimembres que se puede distinguir en la prosa de Valle-Inclán y de Eça de Queiroz, consiste en que una serie trimembre, siempre

formada por coordinación de Sintagmas Nominales, incluye, al menos, una bimembración. Bimembración que, por lo general, suele constituirse por dos adjetivos o dos Sintagmas Preposicionales coordinados entre sí:

10. a. Por todas partes asomaban rostros pecosos y bermejos, cabellos azafranados y ojos perjuros. Herejes y mercaderes en el puente, herejes y mercaderes en la cámara. (SE, 95-96)
- b. La chinita se detuvo ante el escaparate, luciente de arracadas, fistoles y mancuernas, guarnecidos de pistolas y puñales, colgado de ñandutís y zarapes[sic]. (TB, 116)
- c. Entre luces salen a la vista de algún remoto villorio de los que todavía tienen cárcel con cadena, cepo para borrachos blasfemos y en la plaza el rollo labrado por toscos y barrocos cinceles. (LCM, 18)
- d. La Marquesa Carolina hizo su aparición armoniosa y lánguida, rubia pintada, gracia crepuscular y francina de Dama de las Camelias. (LCM, 131-132)

En (10a), el primer miembro de la trimembración nominal, con valor descriptivo, está modificado por dos adjetivos -pecosos y bermejos-, y el resto de la serie responde a la estructura N + A. En los dos primeros Sintagmas Nominales se destaca como característica esencial de los personajes del barco el color rojizo de su pelo y su cara (recuérdese que este color simboliza, en la tradición española, al traidor, a la persona en la que no se debe confiar, concepto implícito, además, en el último miembro de la serie, ojos perjuros). De tal forma que esta serie antecede y explica la repetición de herejes y mercaderes en las dos oraciones siguientes, con lo que se opone, tácitamente, a los pasajeros del barco, falsos, herejes y mercaderes, con Bradomín, católico, legitimista y noble.

En (10b) la trimembración desarrolla el contenido del escaparate, al repetir una misma construcción sintáctica en cada uno de sus miembros: Adjetivo de origen participial + Sintagmas

Preposicionales que expresa el contenido del escaparate. Cada uno de los Sintagmas Preposicionales contiene una pluralidad, trimembre en el primero, y bimembre en los otros dos y los tres adjetivos expresan sensación de carácter visual. Por otra parte, los elementos que componen los Sintagmas Preposicionales seleccionan, con claridad, los objetos que se destacan en la mención del escaparate de la tienda de empeños de Quintín Pereda. Así, los sustantivos de la primera serie -arracadas=aretes, fistoles= alfileres de corbata y mancuernas= correas⁹- indican aderezos de vestimenta, objetos más o menos suntuosos. El segundo señala armas -pistolas y puñales-, y el tercero -ñandutís= tela de color blanco y zarapes= frazada de colores vivos- contiene, implícito, un contraste cromático. Los objetos del escaparate, si bien adoptan una forma descriptiva impresionista, al resaltar algunos de los elementos que forman el escaparate de una manera aparentemente desordenada pero, como se ha visto, con una distribución clara.

La combinación de pluralidades de (10c) abarca una enumeración descriptiva de las características visuales de un pueblo, juzgadas como esenciales por el narrador, en la que está presente, asimismo, una alusión a la competencia del lector¹⁰, a su conocimiento del mundo¹¹, al presentar, como fundamentales, objetos carcelarios, de tortura. Todos ellos expresados por medio de una misma construcción, N + SP, en el que el sustantivo indica un objeto carcelario o de tortura. Es el tercer miembro el que incluye la bimembración adjetival. De tal modo que en esta trimembración existe un incremento progresivo en cada uno de los miembros: N + SP [N], N + SP [NA], N + SP [A y AN].

En último lugar, está el ejemplo citado como (10d), en el que el primer y tercer miembro tienen una misma estructura, incluyendo una bimembración adjetival, mientras que el segundo queda enmarcado. El primer y tercer miembro indican tanto carácter del personaje como aspecto físico, pero el segundo sólo expresa color y físico de la Marquesa Carolina. Por otra parte, tras esta serie descriptiva se identifica al personaje de LCM,

que posee estas cualidades, con un personaje característico y conocido por cualquier lector, como es la Dama de las Camelias.

En la prosa de Eça de Queiroz también se pueden documentar ejemplos de combinación entre series trimembres y bímembres, aunque sin la abundancia que se documenta en la prosa de Valle-Inclán. Entre otros merece la pena destacar el siguiente:

11. Depois os chulos, os queridos, os polhos, complicaram medonhamente a questão; uns exigiam ser convidados, outros tentavam desmanchar a festa, houve partidos, fizeram-se intrigas, - em fim esta cousa banal, um jantar com actrizes, resultou em o Tarquínio do Ginásio levar uma facada ... (Os Maias, I, 147)

En este ejemplo se combinan una trimembración nominal y dos bímembraciones oracionales, la primera de las cuales remite y agrupa, a las personas a las que se destacó en la trimembración. La segunda bímembración desarrolla otra idea, más impersonal, en la que la isotopía presente en esta serie reúne a las acciones de los personajes de la trimembración.

Es decir, que las bímembraciones oracionales destacan aspectos distintos, la primera es distributiva, y, por el contrario, en la segunda se matiza y amplía la referencia a las acciones efectuadas en la comida.

Para terminar este apartado debe destacarse un ejemplo de Eça de Queiroz en el que la combinación de las más variadas pluralidades alcanza niveles de una gran sabiduría y calidad, con una evidente intención irónica y humorística:

12. O romance, esse, é a apoteose do adultério. Nada estuda; nada explica; não pinta caracteres; não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia, nem acção. Júlia pálida, casada com António Gordo, atira as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia líricamente nos braços de Artur, desgrenhado e macilente. Para maior conção do leitor sensível e para desculpa da esposa infiel António trabalha,

o que é uma vergonha burguesa, e Artur é vadio, o que é uma glória romântica. E é sobre este drama de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850. O autor, ordinariamente, tem o hábito de Sant'Iago. O editor tem a perda. O leitor tem o tédio.- Santa distribuição do trabalho! (A Correspondência de Fadrique Mendes, 122)

Todas estas series de pluralidades tienen la misión de glosar, de desarrollar la primera frase del fragmento, o romance (...) do adultério. En primer lugar, aparece una serie oracional formada por siete miembros, con repetición anafórica de não. Heptamembración que aparece dividida en cinco y dos miembros, en los que se destaca las carencias de la novela en cuestión. A partir de aquí, se desarrollan una serie de pluralidades, bimeembraciones oracionales, que, a su vez, pueden incluir otras pluralidades nominales. El fragmento concluye con una trimembración oracional, de evidente sentido humorístico, que alude a los tres elementos que intervienen en la comunicación literaria: el autor, del que se destaca que por esa obra obtendrá reconocimiento oficial; el editor, del que se resalta su aspecto económico, de negociante, y, por último, el lector. Esta trimembración se cierra, con un comentario del narrador (Santa distribuição do trabalho), que refuerza, aún más, la intención humorística del enunciado.

6. CORRELACIONES.

6. 1. Introducción.

Desde las pluralidades bimembres o trimembres, tan características de la obra de Valle, hasta las acumulaciones de su última época y las estructuras paralelísticas, hay, como hemos podido comprobar en apartados anteriores, un proceso lógico y coherente. Pero falta aún, para completarlo, estudiar otro aspecto de la prosa valleinclaniana. Se trata de un procedimiento que puede muy bien dar la medida de un estilo pensado, cincelado y pulido con absoluto rigor.

Así, las bimebraciones y trimembraciones pueden aparecer ordenadas paratácticamente o por correlación¹, lo que no es infrecuente en la prosa de Valle-Inclán, desde sus primeras obras hasta las últimas, llegando, sobre todo en estas, a ejemplos de notable complejidad y refinamiento. Estas construcciones correlativas, sin embargo, no suelen ser muy frecuentes en la prosa de Eça de Queiroz, aunque es posible documentar algunos pocos ejemplos de ordenación paratáctica en su prosa, sobre todo en aquellos casos en que la correlación abarca a tres elementos, tomados de dos en dos. Es posible, asimismo, la presencia de algún caso de mayor amplitud y complejidad en algunas de sus obras, en especial las de su madurez como autor y las publicadas póstumamente.

6. 2. Correlación por distribución bimembre.

La correlación que se atestigua con mayor frecuencia, en la prosa de Valle-Inclán, es la formada a partir de una distribución bimembre. Es decir, la estructura correlativa

documentada de manera prioritaria es la constituida por dos miembros tomados de dos en dos:

1. a. Eterna y sacrílega preparación para caer más tarde en brazos del hombre tentador, y hacer del amor humano, y de la forma plástica del amante, culto gentilico y único destino de la vida. (F, 71)
- b. Sin ser donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. (SE, 93)
- c. Yo, tembloroso de pasión, la besé en los ojos y la besé en los labios. ¡Aquellos labios sangrientos, aquellos ojos sombríos tan bellos como su historia! (SE, 133)
- d. Saltaba de una canción a otra, con el sinsonte de los travesaños de la jaula, con gentil aturdimiento, con gozo infantil, porque el día era azul, porque el rayo de sol reía allá en el fondo encantado del espejo. (SE, 152)
- e. Llegó hasta la cancela hablando a solas, musitando concordancias extrañas, fórmulas oscuras y litúrgicas, para conjurar brujas y trasgos. (FS, 79)
- f. Las noticias de muertes, bodas y bautizos le recordaban de los chirles con músicas de acordeón, de los velorios con ronda de anisete y castañas. (TB, 123)
- g. El planto unánime y versátil de aquel badulaque aparejaba un gesto ambiguo de compasión y desdén, en la cara funeraria del viejo conspirador y en la insomne palidez del estudiante. (TB, 169)
- h. El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases. (LCM, 11)
- i. Acercóse Teresita Ozores, linda y mariposera con tantos lazos y perifollos: (...) (LCM, 46)

En (1a) la correlación tiene lugar entre los dos Sintagmas Preposicionales coordinados, con función de complementos regidos del verbo hacer, o, si se prefiere,

suplementos, y los Sintagmas Nominales en aposición explicativa de los Sintagmas Preposicionales anteriores. Los dos miembros que están en relación paratáctica, repiten una misma estructura sintáctica, con lo que la correlación queda marcada con mayor nitidez. En esquema:

1. a'.
 hacer del amor humano (A1) culto gentílico (B1)
 de la forma plástica del amante(A2) único destino de la vida (B2)

(gentil, gozo), y la siguiente palabra es de mayor cantidad silábica.

La correlación establecida en (1e) tiene un fundamento similar a la observada en (1d), puesto que se relacionan dos Sintagmas Nominales, con función de Complemento Directo de un gerundio (musitando), con otros dos Sintagmas Nominales, que desempeñan, también, la función de Objeto Directo de una forma no personal, en este caso un infinitivo (conjurar). Y dicha relación se establece del siguiente modo:

1. e'.

	concordancias extr.(A1)	brujas(B1)
musitando	para conjurar	
	fórmulas osc.y lit.(A2)	trasgos(B2)

En (1f), la correlación desarrolla, de manera similar a lo que ocurre en (1c), una construcción en quiasmo, puesto que los dos sustantivos que forman la primera bimetración (muertes (A1), bodas y bautizos (A2)) tienen su correlato en los Sintagmas Preposicionales suplementos del verbo recordaban, de manera inversa a la presentada en los sustantivos del primer miembro, a través del significado presente en los Sintagmas Preposicionales. De tal modo que las noticias que el gachupín Quintín Pereda lee en El Eco Avilesino se relacionan con sus recuerdos del siguiente modo:

1. f'.

muertes	--->	velorios con ronda de anisete y castañas
bodas y bautizos	--->	chirles con músicas de acordeón

según se refiera a acontecimientos de carácter religioso, y, a la vez, social, luctuosos (muerte, velorios), o alegres (bodas, bautizos). Por otro lado, el segundo miembro de ambas ordenaciones paratácticas contiene, en posición final, una dualidad de sustantivos (bodas y bautizos, anisete y castañas), con lo que se mantiene una cierta cohesión, a través de una construcción paralelística, entre ambos miembros, si bien la coherencia textual señala la construcción en quiasmo señalada anteriormente.

En (2b), la correlación se establece, otra vez, entre dos Sintagmas Preposicionales, y dos oraciones copulativas que expresan actitudes alternativas frente a los personajes contenidos en los dos SSPP. Esquemáticamente:

2. b'. contra o fariséu---> ser o consolador.

 contra o romano---> ser o vengador.

La actitud recomendada se presenta de forma antagónica según sea el personaje al que se refiere, por medio de esta estructura paratáctica.

6.3. Correlaciones de distribución bimembre en la que cada miembro que la forma es una serie de tres o más elementos.

Menos frecuente, en la prosa de Valle-Inclán, es encontrar ejemplos de correlaciones, o, si se prefiere, ordenaciones paratácticas, de distribución bimembre, pero en la que cada una de las pluralidades que componen la correlación son de estructura trimembre. Es decir, A1, A2, A3 entran en ordenación paratáctica con B1, B2, B3:

3. Cerca del anochecer se tornaba la casa con el cestillo cubierto por hojas de higuera, y lleno unas veces de fresones, otras de nísperos, otras de manzanas, según fuese en el buen tiempo de mayo, o en vísperas de San Juan, o cuando amenguan los días de octubre.
(LCC, 38)

En este ejemplo la correlación es evidente, y está formada por tres miembros que señalan, cada uno de ellos, el contenido del cesto del personaje, y por otros tres elementos (dos Sintagmas Preposicionales y una oración temporal) que indican, precisamente, la época en la que lleva las frutas, que componen el primer miembro, el personaje en cuestión.

Este tipo de correlación, de ordenación paratáctica,

con distribuição bimembre, em la que las pluralidades que la componen están constituidas por tres elementos es, por el contrario, bastante frecuente en la prosa de Eça de Queiroz. La correlación se combinada, en ocasiones, con la repetición de las mismas palabras que componen los miembros de la correlación. La mayor abundancia de este recurso se explica con facilidad cuando sabemos, y hemos podido estudiarlo en su respectivo apartado, que la aparición de series de tres elementos, cualquiera que sea su categoría gramatical, es rasgo de estilo destacado en la prosa del autor de A Relíquia:

4. a. (...) Amei aquela criatura com Amoro, con tôdos os Amores que estão no Amor, o Amor divino, o Amor humano, o Amor bestial, como Santo António amava a Virgem, como Romeu amava a Julieta, como um bode ama uma cabra. (...) (A Cidade e as Serras, 100)
- b. Foi simples, foi inteligente, foi puro. Trabalhou, creou, morreu. (Uma Campanha Alegre I, 246)
- c. Como vão para uma ideia nova, desordenada, estranha, aparecem vestidos para uma forma nova, estranha, desordenada. (Correspondência de Inedita de Fadrique Mendes, 85)
- d. (...) aquela alma alemã que exhala toda a sua imensa dôrem frescas cantigas religiosamente humanas, que tem tôdas as simplicidades, tôdas as inteligências, tôdos os deveres, que quando olha para a terra é para amar, quando olha para céu é para orar, quando olha para si é para morrer. (Prosas Bárbaras, 152)
- e. E para quem era o fruto do seu trabalho? Para o Senhor, para o Bispo, para o Intendente que vinha com arqueiros. Para que o Senhor tivesse armas, êle não tinha lume e tremia de frio. Para que o Bispo tivesse banquetes, êle não tinha pão, e empalidecia de fome. Para que o Intendente vivesse em casas cobertas êle vivia tocas que as suas mãos cavavam na terra. (Ultimas Páginas, 201)

En (4a), la correlación está introducida, como si fuera un marco, por medio de una serie de repeticiones, con valor intensificativo. La correlación se establece entre tres Sintagmas Nominales formados por Amor + adjetivo, y tres comparaciones que contiene cada una de ellas una oración que desarrollan el contenido de cada uno de los SSNN: a amor divino, le corresponde el amor de San Antonio a la Virgen; a amor humano, el clásico de Romeo a Julieta; y el bestial se relaciona, irónicamente, con el que pretendidamente puede tener un buey a una cabra. Por lo tanto, por medio de esta construcción paratáctica se desarrolla un concepto esbozado, desde el principio de la frase por medio de repeticiones y juegos derivativos de la palabra amor. En (4e) el procedimiento es similar, de ahí que no nos detengamos en su estudio con pormenor. Sin embargo, adjuntamos el esquema correspondiente a (4a), por ser ilustrativo del procedimiento desarrollado en ambos ejemplos:

4. a'. o Amor divino ---> como S. Antonio amava a Virgem
 o Amor humano ---> como Romeu amava a Julieta
 o Amor bestial ---> como um bode ama uma cabra

Similar al anterior es (4d), donde el primer miembro de la correlación es una serie de tres Sintagmas Nominales en asíndeton, formados por tôdas + N^{abstracto}, donde el abstracto es un nombre de conocimiento (simplicidades, inteligências, devêres), y el segundo miembro está formado por tres oraciones temporales que amplían y matizan la calificación del personaje contenida en estos sustantivos. Estas oraciones mantienen una misma construcción de carácter paralelístico: quando olha para + N + é + para + infinitivo. De tal forma que la regla de formación de cada miembro de la correlación de (4d) es la siguiente:

4. d'. tôdas + N^{abstracto} (A) + quando olha para + N + é + para + infinitivo (B)

En (4b), por el contrario, la correlación se establece entre dos series de tres oraciones, que se pueden esquematizar de la siguiente manera:

4. b'.	Foi simples	---->	trabalhou
	foi inteligente	---->	creou
	foi puro	---->	morreu

Es decir, que, bajo esta correlación, subyace una construcción de tipo causal.

En (4c), la correlación se establece entre dos series adjetivales que contienen los tres mismos adjetivos, con una notable intención irónica, pues la clave de la estructura correlativa se basa en que, si bien se puede considerar que ir es una acción distinta a vestirse, se unifican, precisamente por la presencia de los mismos adjetivos en sus respectivos complementos.

En la prosa de Valle-Inclán, es asimismo posible encontrar, aunque en relativamente pocas ocasiones, casos en que la correlación tenga distribución bimembre, pero cada una de las pluralidades que la componen tienen cuatro o más constituyentes. En estos ejemplos, lo normal es que el autor emplee la anáfora y/o la repetición léxica como marca, como señal de la existencia de la ordenación paratáctica⁹:

5. a. Aquellos abuelos de blancas quedejas,
aquellos zagales asoleados, aquellas mujeres
con niños en brazos, aquellas viejas
encorradadas, con grandes bocios colgantes y
temblones, imploraban limosna entonando una
 salmodia humilde. Besaban la borona, besaban
la mazorca del maíz, besaban la cecina,
besaban la mano que todo aquello les
ofrecía, y rezaban para que hubiese siempre
 caridad sobre la tierra. Rezaban al señor
 Santiago y a Santa María. (FS, 19)

b. En Castril de las Cuevas la herradura, el
cuerno, el espejillo rajado, los azabaches
y corales de las gigas, el santo bendito,
con ataduras y por los pies ajorcado, son
 los mejores influjos para torcer y mejorar
 los destinos del castigado Errate. El
cuerno, hace mal de ojo a los vellerifes: El
espejillo, enferma de muerte a los jueces.
El santico ligado y ajorcado, abre las
cárceles: la herradura prospera sobre los
caminos y saca adelante en pasos apurados:
Las gigas mejoran la estrella de nacimiento.

(LCM, 163)

En (5a), los dos miembros que componen la correlación presentan una plurimembración de cuatro miembros -Sintagmas Nominales la primera y Verbales la segunda-, con anáfora en ambos miembros que remarca aún más la cohesión en cada plurimembración. De modo que, cada uno de los miembros que componen la primera tetramembración tiene la siguiente construcción aquellos/as + N persona + Complementos, los cuales, además del valor actualizador del deíctico, desarrollan los diversos personajes que componen el grupo de los mendigos de una manera gradual: los primeros y últimos son viejos, y en posición interior aparecen los mendigos caracterizados como jóvenes. Esta primera plurimembración se resume en la oración de la que los cuatros Sintagmas Nominales son sujetos.

La segunda tetramembración se resalta, asimismo, por medio de la repetición anafórica del verbo besaban, con alternancia entre besaban + N (primer y tercer Sintagma Verbal) y besaban + N + Complemento (segundo y cuarto Sintagma Verbal), y con una gradación presente en los Objetos Directos de estos cuatro miembros: 'vegetal' (borona, mazorca de maíz), 'animal' (cecina) y 'persona' (mano). Para delimitar el fin de la plurimembración se repite un recurso similar al del primer miembro de la correlación: coordinar estos Sintagmas Verbales con otro que resume toda la acción llevada a cabo por el grupo de mendigos. Acción que, en este caso, refiere a la finalidad del hecho efectuado (rezaban para que hubiese siempre caridad) y que especifica, por medio de otra repetición anafórica verbal, a quién se dirige esta acción (al Señor Santiago y a Santa María). Esquemáticamente:

5. a'.

(A) (aquellos) abuelos(1) zagales(2) mujeres(3) viejas(4)

imploraban limosna entonando una salmodia humilde

(B) (besaban) borona(1) mazorca(2) cecina(3) mano(4)

y rezaban para que siempre hubiese caridad sobre la tierra.

Rezaban al Señor Santiago y a Santa María

Por medio de esta representación puede apreciarse con mayor claridad tanto la estructura correlativa bimembre y el procedimiento de marcar el fin de la plurimembración por medio de una oración que engloba y remite a los miembros de la misma.

En (5b) la correlación se establece entre una serie de Sintagmas Nominales que refieren a diversos oibjetos que son presentados como poseedores de valores taumatúrgicos, y las explicaciones, bien que de manera revuelta, de para qué sirven dichos amuletos.

Los miembros de esta última plurimembración se distinguen con mayor claridad con pausa fuerte -punto o dos puntos-, con lo que los diversos grupos fónicos de esta serie se marcan con mayor nitidez. Grupos fónicos, que, además, son isosilábicos¹⁰ (alejandrinos), excepto uno (la herradura prospera (...) en pasos apurados).

6. 4. Correlaciones por distribución mayor de dos miembros.

También se puede documentar, en la prosa de Valle-inclán, aunque de forma poco frecuente, ejemplos de correlaciones de tres o más miembros en ordenación paratáctica, en los que cada uno de ellos está formado por una bimembración, como los siguientes:

6. a. Desde que entramos en aquel campo, monstruosa turba de lisiados nos cercó clamorante: ciegos y tullidos, enanos y lazarados, nos acosaban, nos perseguían, rodando bajo las patas de los caballos, corriendo a rastras por el camino, entre aullidos y oraciones, con las llagas llenas de polvo, con las cañillas echadas a la espalda, secas, desmedradas, horribles. (SE, 154)

b. ¡La Colonia Española, siempre noble y

generosa, tiene una oración y una lágrima,
para las víctimas de una ilusión, de un
virus perturbador! (TB, 42)

En estos dos ejemplos de (6), tomados de obras de las supuestas épocas modernista y esperpéntica de Valle, los despliegues ordenados paratácticamente están insertos en la distribución bimembre del enunciado, y van marcando, al mismo tiempo, el ritmo sintáctico.

Así, en (6a), la correlación abarca a cinco miembros en estructura bimembre, introducidos por una oración -monstruosa turba de lisiados nos cercó clamorante-, de la que la correlación es una especie de glosa o desarrollo, siguiendo, a través de las diversas bimebraciones, un esquema oracional que puede considerarse como perfecto:

6. a'. monstruosa turba de lisiados nos cercó clamorante:

A ciegos y tullidos,	enanos y lazarados
B nos acosaban	nos perseguían
C rodando bajo las patas de	corriendo a rastras por
los caballos,	el camino
D entre aullidos y	oraciones
E con las llagas llenas de	con las canillas echadas
polvo	a la espalda, (...)

De tal manera que la correlación se distingue en el texto por repeticiones anafóricas y de estructuras sintácticas similares en cada uno de los sintagmas que componen las respectivas bimebraciones.

Así, el primer miembro de la correlación, que corresponde a los sujetos de las dos oraciones que hemos distinguido, desarrolla y matiza el monstruosa turba de lisiados de la oración que introduce la construcción correlativa. Lo hace por medio de cuatro sustantivos coordinados de dos en dos, con un número de sílabas creciente (ciegos 2, tullidos 3, enanos 3 y lazarados 4). Pero, además, estos sustantivos coordinados marcan su unión por medio de sendas similitudencias (i-o y a-o, respectivamente). Asimismo, el resto de miembros que constituyen la correlación van desarrollando, a manera de glosa, la oración

que aparece en el texto como su introductora. Nos cercó tiene su correlato en la bimetración verbal del segundo miembro de la correlación (nos acosaban, nos perseguían), y, a la vez, la matiza por las dos cláusulas de gerundio del tercer miembro de la correlación. Oraciones de gerundio que presentan, entre sí, una estructura de constituyentes muy pareja. Mientras que el predicativo clamorante que califica la acción de los mendigos se expresa en la correlación en la dualidad de términos de la preposición entre (entre aullidos y oraciones), y especifica en qué consiste su clamor.

El último término de la correlación, formado por Sintagmas Preposicionales regidos por con, lo que permite en los dos miembros que exista una misma construcción gramatical (excepto en la triple adjetivación del último de ellos), remite, como señal de cierre de la correlación, otra vez a la monstruosa turba de lisiados. Con lo que se amplía, de esta manera, la referencia contenida en el primer miembro de la correlación, al destacar, con mayor claridad si cabe, las lesiones y heridas que les caracterizan.

En (6b) la correlación, presente en el parlamento del gachupín Celestino Galindo, puede esquematizarse del siguiente modo:

6. b'. La Colonia Española
 A noble y generosa
 tiene
 B una oración y una lágrima
 para las víctimas
 C de una ilusión, de un virus perturbador

De tal manera que la correlación tiene lugar entre los adjetivos que califican a Colonia Española, los Objetos Directos coordinados de tiene y los Sintagmas Preposicionales, introducidos por de, que modifican a víctimas, con lo que la oración base que incluye la construcción paratáctica refleja este esquema: La Colonia Española, A, tiene B para las víctimas de C (La Colonia Española, siempre noble, tiene una oración para las víctimas de una ilusión; La Colonia Española, siempre generosa

tiene una lágrima para las víctimas de un virus perturbador). Es decir, a cada una de las características que el gachupín selecciona para calificar a la Colonia Española, le corresponde una acción compadecedora ante una actividad determinada de los revolucionarios. Es interesante reparar, asimismo, en la selección presente, con valor progresivo, en las bimebraciones que componen la estructura paratáctica (noble -> oración -> ilusión y generosa -> lágrima -> virus).

Esta ordenación paratáctica de más de dos miembros, en los que cada uno de ellos está formado por una pluralidad bímembre asimismo se documenta con cierta frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz. En algunas ocasiones, esta estructura correlativa aparece no tanto como una forma de ordenar una serie de conceptos, sino como un recurso para proporcionar un ritmo determinado y característico al ejemplo en cuestión. La férrea estructura correlativa puede, en ocasiones, romperse, sobre todo en el último miembro que la forma:

7. a. A cruz e broche, a cruz e berloque; pende nos colares, tilinta nas pulseiras; é gravada em síntes de lacre, é incrustada em botoes de punho. (A Relíquia, 137)
- b. Num lado cavav-se o vale do Hinou, abrasado e lívido, sem uma herba, sem uma sombra, juncado de ossos, de carcassas, de cinzas. (A Relíquia, 230)
- c. Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registro de baptismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser. (Os Maias, II, 362)

La correlación presente en (7a) destaca dos adornos, muy similares -a cruz e broche y a cruz e berloque-, de manera que, en los otros miembros de la ordenación en parataxis, se distingue su situación dentro de la vestimenta de los peregrinos en Palestina, y en cada caso repite construcciones muy parecidas en posiciones equivalentes:

7. a'.

	I	II
(A)	A cruz e broche	a cruz e berloque
(B)	pende nos colares	tilinta nas pulseiras
(C)	é gravada em sintes de lacre	é incrustada em botoes de punho

En (7b), la correlación desarrolla una misma idea, una misma isotopía, la de 'calor', para poner de relieve una serie de rasgos de tipo descriptivo, aplicados a un lugar determinado, el vale do Hinou. Sin embargo, en este mismo ejemplo, se rompe la simetría en el último miembro de la correlación al presentar una trimembración de Sintagmas Preposicionales:

7. b'.

	o vale do Hinou	
	I	II
(A)	abrasado	lívido
(B)	sem uma herba	sem uma sombra
(C)	juncado de ossos cinzas	(juncado) de carcassas // de

En (7c), en cambio, se percibe con mayor claridad la ordenación correlativa, como desarrollo, como ampliación de sociedade burguesa, que señala lo que tiene de burocrática. El primer miembro de la correlación sería el siguiente: numa sociedade burguesa, bem policiada, garantida por tantas leis, com tanto registro de baptismo, não podia ser. Y el segundo, por tanto, se podría ordenar, del siguiente modo: numa sociedade burguesa, bem escriturada, documentada por tantos papéis, com tanta certidão de casamento, não podia ser. De tal forma que cada miembro que compone esta ordenación correlativa, además de presentar una misma estructura de constituyentes, reparte el significado, pues que todos los elementos que pertenecen al primer miembro se matizan y aclaran en los correspondientes al segundo:

7. c'. numa sociedade burguesa

	I	II
(A)	bem policiada	bem escriturada
(B)	garantida por tantas leis	documentada por tantos papéis
(C)	com tanto registro de baptismo	com tanta certidão de casamento

Un caso interesante de correlación en la prosa de Eça de Queiroz constituida por bastantes miembros, de los que cada uno de ellos está formado por una pluralidad bimembre, que debe tenerse en cuenta es el siguiente:

8. (...), observar, curiosamente, finamente, com vagar e dilettantismo, esta nossa Europa, em tudo o que ela faz, e tudo o que ela diz, individualmente, e coletivamente, desde o fútil, até o grande, nessa infinita e tumultuosa vaga de ideias e factos onde a última toilette de Worms se embaralha com a última encíclica do Santo Padre e onde Paulus sobrenada ao lado de Bismarck que se afunda. (Notas Contemporâneas, 236)

Si bien este ejemplo puede entenderse como una simple combinación de diversas bimembraciones, lo cierto es que se estructura de tal forma que se desarrolla una correlación de siete miembros, con una marcada tendencia a que cada miembro que la compone tienda a ser isosilábico y remita a un mismo concepto, una misma isotopía. Es decir, no se trata tanto de una ordenación de elementos extraños, sino una intensificación de una misma idea, con la intención básica de destacar lo que de absurdo, lo que de incoherente tiene la civilización europea, remarcado en el último miembro de la correlación, constituido por una bimembración oracional de claro paralelismo, donde se destaca la mezcolanza contemporánea:

- | | | |
|------|--|---------------------|
| 8'. | I | II |
| (A) | curiosamente | finamente |
| (B) | com vagar | (com) dilettantismo |
| | esta nossa Europa | |
| (C) | em tudo o que ela faz | tudo o que ela diz |
| (D) | individualmente | coletivamente |
| (E) | nessa infinita e tumultuosa vaga de ideias e factos | |
| (F1) | onde a última toilette de Worms se embaralha com a última encíclica do Santo Padre | |
| (F2) | onde Paulus sobrenada ao lado de Bismarck que se afunda. | |

6. 5. Casos especiales.

Por último, es interesante tratar el siguiente ejemplo, como muestra de que las correlaciones en la prosa de Valle-Inclán, si bien se documentan desde sus primeras obras, alcanzan su mayor amplitud y calidad en las postreras, con casos de cierta complejidad, que pueden entenderse, en sentido amplio, como pertenecientes al tipo que D. Alonso denominó *diseminativo-recolectivo*¹¹:

9. Allí [El Café Suizo] aposentábase un cenáculo de noctámbulos: El periodista mordaz, el provinciano alucinado, el cómico vanidoso, el militar de fanfarria, el respetuoso borracho profesional, admirador de los cráneos privilegiados, el guitarrista alcahuete, el opulento mendigo, primogénito de noble casa: Era una trínca apicarada y donosa, con ajadas plumas calderonianas, un eco de arrogancias y estocadas, recogido en aire de jácara matona. Aquella noche se juntaban Tofete de Bringas, Perico el Maño, El Coronel Zárate, Manolo Gandarías, El Barón de Bonifaz, Paco Cembrano, El Cura Regalado, Don Joselito el Pollo de los Brillantes y El Rey de Navarra. Las horas luminosas en aquella tertulia solían ser las de madrugada, cuando aparecía el sablista famélico siempre cesante, El ilustre primogénito, el militar, el torero, quiñando la pestaña, roncós de la misma ronquera hacían gárgaras con ron de Jaimaca. Entonces el gacetillero cruel jugaba del vocablo, el provinciano se extasiaba, el cómico encarecía el corte de su satre, el borracho profesional, lloroso y babón le adulaba, y el guitarrista, con sonsoniche, fería a una niña del tablado: (...) (LCM, 52)

El ejemplo citado en (9), aunque no constituye una correlación perfecta, puesto que no existe correspondencia exacta entre todos los miembros que componen las pluralidades en ordenación paratáctica puede considerarse como un caso

interesante de correlación, utilizada para presentar un ambiente determinado¹² -El Café Suizo- e iniciar, al mismo tiempo, un relato (III, IX), que culminará con el asesinato de un policía a cargo de Bonifaz. Por medio de esta organización textual se caracteriza, desde el principio, dicho ambiente y dichos personajes como ociosos y depravados.

La primera pluralidad que constituye la correlación está formada por siete Sintagmas Nominales que aluden a los diversos parroquianos del Café Suizo, de los que se destaca, siempre, una cualidad negativa, caricaturesca, coherente con el Sintagma Nominal que introduce dicha pluralidad y que está desarrollado por la correlación -un cenáculo de noctámbulos-. Todo este ambiente negativo, depravado, presentado como habitual, se resume en la oración que sigue a la primera plurimembración (Era una trinca ... en aire de jácara matona).

La siguiente plurimembración rompe, por medio de la expresión deíctica aquella noche, la idea de habitualidad, y relaciona los diversos oficios de la primera pluralidad, con los nombres y apodos de los personajes, presentes en esta segunda, aunque la relación no sea estrictamente simétrica. En último lugar, en la tercera plurimembración, se repiten los diversos personajes de la primera y segunda serie, pero en dos grupos que se distinguen con claridad: por un lado, el primogénito, el militar y el torero, que realizan una misma acción, con lo que se sugiere que esta es automática; por el otro, el resto de personajes, que desarrollan una acción juzgada como característica, con la particularidad de que lo que en la primera serie plurimembre se expresaba por medio de un adjetivo, en esta se efectúa a través del verbo y sus complementos, del siguiente modo:

9'.

I

periodista mordaz
provinciano alucinado
cómico vanidoso

borracho, admirador
guitarrista alcahuete

II

jugaba del vocablo
se extasiaba
encarecía el corte de su
sastre
le adulaba [al cómico]
feriaba a una niña del tablado

La relación entre sustantivo y adjetivo de la primera serie y Sintagma Verbal de la tercera se basa, de forma perfecta y casi simétrica, en que la característica reflejada en el adjetivo tiene su desarrollo y correlato en el verbo, o, mejor, en todo el Sintagma Verbal, con lo que se cierra en forma circular la correlación al remitir al primer miembro de la misma, con lo que se constituye una especie de de glosa del cenáculo de noctámbulos que puebla el Café Suizo.

7. LA DEIXIS Y SUS VALORES EVOCATIVOS.

7. 1. Introducción.

Hasta este momento hemos tratado, en el estudio de las características peculiarizadoras de la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, de diversos procedimientos para ralentizar el discurso a través de los cuales se desactualiza el escenario de la acción, e, incluso, la acción misma. Ahora, vamos a tratar de un recurso contrario, que tiende a relacionar lo evocado con la experiencia cotidiana del lector. Se busca, en efecto, su complicidad por medio de un hábil empleo de los demostrativos, o, si se prefiere, de los deícticos¹, que relacionan el mundo evocado en la prosa de ambos autores con el conocimiento del mundo de quien lee. Este recurso ha sido observado, recientemente, por F. Lázaro Carreter².

Con todo, es tal la abundancia de ejemplos, representados, al mismo tiempo, por diferentes estructuras lingüístico-formales, que pueden distinguirse diversas maneras de reflejar este procedimiento. Sin embargo, existe una diferencia notable entre la utilización de este procedimiento por ambos autores. Si en Valle-Inclán se intenta alejar, por estas alusiones, lo más posible la referencia contenida en el discurso, con lo que se necesita, por tanto, un lector ideal con una gran competencia literaria y cultural, en Eça de Queiroz la alusión a la experiencia del lector siempre señala aspectos que, a priori, pueden ser conocidos por cualquier lector.

7. 2. Ese/el + N (cualidad) de N (personaje)

En primer lugar, puede estipularse como estructura básica a partir de la cual se desarrollan las que posteriormente trataremos, la que consiste en que el demostrativo, ese y, en menor medida aquel, actualizan a una construcción del tipo N de N, en la que el primer sustantivo destaca una cualidad y el segundo un personaje o un objeto al que se le atribuye dicha cualidad.

En Eça de Queiroz se encuentran ejemplos como los siguientes (si bien este es un rasgo de estilo característico de su prosa será en Os Maias, cuando se afiance de modo definitivo):

1. a. (...) gozando ali, nesse murmúrio de Avé-Mariás em país protestante, o encanto de uma conspiração católica! (Os Maias, I, 22)
- b. (...) Ega apresentou a Carlos o Sr. Dâmaso Salcede, e mandou servir vermute, por ser tarde, segundo lhe parecia, para esse requinte literário e satânico do absinto. (Os Maias, I, 210)

Se trata de destacar una cualidad juzgada como representativa de un objeto o de un personaje y que se considera como conocida por el lector, esto es, se alude a su conocimiento del mundo, a su realidad cotidiana. Este N de N suele aparecer, como ocurrirá en la prosa de Valle, sobre todo como término de preposición, y en todos los ejemplos, en especial (1a) se percibe una marcada intención irónica.

En la prosa de Valle-Inclán, esta construcción, que consideramos canónica, se documenta con bastante más amplitud que en la de Eça:

2. a. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. (F, 92)
- b. Los clérigos sonreían apenas, con aquella sonrisa de caquetizadores, (...) (SI, 93)

- c. Me saludaron con esa unción un poco rancia de las señoras devotas: (...) (SI, 165)
- d. En la puerta se volvió con esa sonrisa candorosa y rancia de las solteronas intactas. (SI, 165)
- e. La actitud de aquellas figuras bronceínas revelaba esa tristeza transmitida, vetusta, de las razas vencidas. (SE, 120)
- f. El Maestro-Escuela, después de oírle, cruzó las manos con esa gravedad señorial y modesta de algunos eclesiásticos, y al hablar de nuevo lo hizo sin tono de sermón: (LCC, 14-15)
- g. (...) el canónigo volvió a insistir, acentuando sus palabras con esa pureza gramatical, entonada y clásica de los oradores sagrados: (LCC, 112)
- h. El Tirano se inclinó con aquel ademán mesurado y rígido de figura de palo: (TB, 89)

La alusión a una realidad, que se presenta como conocida para el lector, viene representada por medio de una estructura del tipo N de N, en la que el segundo sustantivo aporta el significado de [+ personal], y, en el primero, se destaca una propiedad determinada, que se presenta como la característica esencial de dicho personaje³. Propiedad que puede ser una cualidad abstracta -(2a), (2e), (2f), (2g)-, o un gesto, sobre todo la sonrisa -(2b-d) y (2h)-. Todo ello actualizado por medio del demostrativo ese, o, en menor medida, por aquel.

Esta construcción suele aparecer, de forma mayoritaria, como término de la preposición con -(2b-d), (2f-h)-. Asimismo, la propiedad que se destaca como característica del personaje al que se alude, suele estar especificada, también en la mayoría de los casos, por medio de adjetivos -en todos los ejemplos de (2), excepto en (2b)-. De tal manera que, a partir de un gesto, o de un estado de ánimo de algún personaje del relato valleinclanesco, por medio de este procedimiento se identifica dicho ademán o

dicha actitud como característica propia y esencial de un personaje, más o menos emblemático. Cualidad que el narrador presenta como conocida y habitual de la experiencia cotidiana de cualquier lector. Este recurso puede esquematizarse del siguiente modo:

2'. con ese N[abstracto/gesto] (A) + N[persona]

El segundo sustantivo, que tiene el significado de [+ persona], destaca, fundamentalmente, dos clases de personas: el perteneciente al mundo eclesiástico -(2b), (2f) y (2g)-, y la mujer - (2a), (2c) y (2d)-, representada de distintas maneras (galante -(2a)-, devota -(2c)-, o solterona -(2g)-).

Este mismo recurso se documenta, asimismo, en aquellos casos en que la construcción N de N no está actualizada por ese o aquel, sino por el artículo determinado⁴, y, en ocasiones, sobre todo en la obra de Eça, por el artículo indeterminado, empleado de una manera que puede entenderse como antonomásica:

3. a. A porta, Gustavo jorou ainda ao escrevente uma lealdade de irmão; (...) (O Crime do Padre Amaro, 271)
- b. O conselheiro era a sua ambição e o seu vício! Havia sobretudo nele uma beleza, cuja contemplação demorada a estonteava como um vinho forte: era a calva. Sempre tivera o gosto perverso de certas mulheres pela calva dos homenes, e aquele apetite insatisfeito inflamara-se com a idade. (O Primo Basílio, 43)
- c. (...) A amante que deixara em Paris era muito alta e magra, duma elegância de tísica; (...) (O Primo Basílio, 76)
- d. Muitos corações de mulher palpitavam quando ele, encostado a uma ombreira, de claue na mão, uma melancolia na face, exalando o encanto patético de um condenado à morte, derramava lentamente pela sala o langor sombrio de seu olhar de veludo. (Os Maias, I, 56)
- e. Não vira Maria: em agradecimento da sua hospitalidade, mandou-lhe un admirável ramo e, com uma galanteria de príncipe artista de Renascença, um soneto em italiano enroliado

entre flores e tão perfumado como elas:
(...) (Os Maias, I, 214)

- f. E direita como n'uma area, com a temeridade simple e risonha dos antigos Ramires, esperou a arremetida das manas terriveis. (A Ilustre Casa de Ramires, 134)

Estos ejemplos agrupados en (3) presentan la construcción más característica de la prosa de Eça de Queiroz, que consiste en que el primer sustantivo, el regente, destaca una cualidad propia de un personaje del relato, y el segundo, el regido, señala a un personaje al que se le presenta como prototípico de esa cualidad. Todo el Sintagma Nominal está actualizado por el artículo indeterminado um(a) -(3a), (3c), (3e)- o por el artículo determinado -(3b), (3d), (3f)-, en vez de por el demostrativo, como ocurría en los ejemplos anteriores.

Con todo, se debe advertir que es el mismo procedimiento que el reseñado en (1) y (2), pero con una diferencia respecto al uso que hace de este empleo de la deixis por Valle-Inclán. En la mayor parte de los ejemplos citados en (3) -excepto en (3e)- la alusión al conocimiento del mundo del lector contenida en esta clase de Sintagma Nominal no tiene que ver tanto con la desactualización de los hechos narrados, por medio de referencias al pasado o a un mundo exótico, sino que, por el contrario se trata de aludir al conocimiento común de la realidad que cualquier lector puede tener -(3a), (3c), (3d)-, señalar una cierta ambigüedad no exenta de ironía -(3b)-, o relacionar alguna cualidad de un personaje del relato como característica de todo su linaje -(3f)-.

De tal forma que, de todos los ejemplos citados en (3) el único en el que está explícita la intención de proporcionar mayor lujo cultural al relato y un alejamiento mayor es el citado como (3e), en el que se caracteriza una acción dada como digna de igualarse a la galantería de príncipe artista de Renascença. Por otra parte, en estos casos, el Sintagma Nominal ya no suele ser exclusivamente término de una preposición, en especial con -

(3e), (3f)-, sino que su función sintáctica varía según los ejemplos: Objeto Directo -(3a), (3d)- o elemento de cierre de una serie adjetival -(3c)-.

En la prosa de Valle-Inclán, en cambio, este recurso aparece con las mismas funciones y valores de los citados con anterioridad, como lo prueban los siguientes ejemplos:

4. a. Y ella, a quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro llorando, con el llanto nervioso de las actrices. (F, 72)
- b. Tenía don Juan Manuel los gestos trágicos y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos. (F, 164)
- c. Y después de un momento su hermana María Fernanda, colocando hilo sobre el regazo, murmuró con la gravedad de una abuela: (SO, 60)
- d. Cuando le dio fin [al chocolate], murmuró a guisa de sentencia, con la elegante concisión de un clásico, en el siglo de Augusto: (SI, 102)
- e. (...): la voz fachendosa tenía la brutalidad intempestiva de una claque de teatro. (TB, 43)
- f. Merengue [=un perro] se agazapó debajo de la mesa; tenía la humildad desdeñosa y cínica de Diógenes Ateniense. (LCM, 225)

Aunque la construcción representada en los ejemplos de (4) es similar a los de (2), se observan ciertas diferencias. Ya no es tan mayoritaria la presencia de esta construcción N de N como término de la preposición con -(4a), (4c) y (4d)-, sino que, también, es frecuente que esta estructura sea Objeto Directo en un Sintagma Verbal, cuyo verbo es tener -(4b), (4e) y (4f)-.

Por otra parte, si bien el primer sustantivo destaca, en bastantes ocasiones, una característica abstracta que sirve como identificación de un personaje del relato con el presente en el segundo sustantivo de la construcción citada -(4c), (4e) y (4f)-, es asimismo frecuente en los ejemplos citados en (4) que

la propiedad destacada por el primer sustantivo indique, en mayor medida, algún gesto o ademán esencial y definitorio del personaje - (4a), (4b) y (4d) -.

Además, el personaje representado en el segundo sustantivo, del que se destaca esa característica, no pertenece a un campo significativo claramente delimitado, al contrario de los ejemplos citados en (2). Por el contrario, suele aludir a personajes marcados, en mayor o menor medida, como propios del mundo de lo cultural -excepto (4c)-. En (4a) y (4e) se alude a personajes propios del teatro. En (4b) las características destacadas a través de dos sustantivos coordinados, modificados ambos por epítetos, se presentan como representativas de un tipo de personaje -los seductores románticos- marcadamente literario (Don Juan Tenorio, Lord Byron, Willian Wilson, etc.).

En (4d) y (4f), la cualidad se manifiesta como propia de un personaje de la Antigüedad clásica, por medio de la adición de un Sintagma Preposicional, que explica la referencia establecida - (4d) -, y por la alusión a un personaje específico de dicho mundo - (4f) -. En este último ejemplo, este procedimiento se emplea para señalar una actitud de un animal, en concreto, un perro.

Esta manera de caracterizar una actitud o un gesto de un personaje por medio del procedimiento que comentamos, también aparece, en la prosa de Valle-Inclán (en muchísima menor medida en la de Eça de Queiroz), en algunos casos sin ningún tipo de determinante que actualice la construcción N de N. Estos pocos ejemplos siempre resaltan una cualidad, por medio de un sustantivo abstracto, y la construcción aparece como término de la preposición con⁵, o como Objeto Directo de un gerundio.

Uno de los escasos ejemplos que hemos documentado de esta variante en la prosa del novelista portugués es el siguiente, que mantiene las características observadas hasta el momento:

5. [el marqu  s] (...), sob um sombrio painel de Santa Madalena no deserto penitenciando-se e mostrando nudezas ricas de ninfa lúbrica, interpelou-o quase com aspereza: (...) (Os Maias, I, 159-160)

Este recurso también aparece, bien que esporádicamente, a lo largo de las obras en prosa de D. Ramón:

6. a. La condesa humill   la frente con sumisión de mártir enamorada. (F, 64)
- b. Ella vacilando, con timidez de mujer enamorada, fue a sentarse a su lado (...) (F, 72)
- c. Sor Simona murmur   con severa cortesía de señora antigua: (SI, 139)
- d. (...), oigo la voz melosa de aquellas criollas ataviadas con graciosa ingenuidad de estatuas clásicas, el cabello suelto, los hombros desnudos, velados apenas por rebocillo de transparente seda. (SE, 98)
- e. Don Celes peroraba con vacua egolatría del ricacho, puesto el hito de su elocuencia en deslumbrar al mucamo que le servía el café. (TB, 65)

En estos ejemplos de (6) el segundo sustantivo - el que aporta el significado de una persona que tiene como característica peculiar la destacada en el primer sustantivo y se presenta al lector como propio de su experiencia cotidiana- suele precisarse aún más por medio de un adjetivo pospuesto⁶ -en todos los casos, excepto en (6e)-. Lo que lleva, en varias ocasiones - (6c) y (6d)-, a que, a partir de la construcción N de N, se desarrolle una estructura simétrica (en los dos casos citados, del tipo AN de NA) cercana, aunque no coincidente en sentido estricto, con las denominadas estructuras especulares⁷.

7. 3. Ese + N de N (no personaje).

Pero también la construcción N de N puede cumplir cumpliendo, por medio de la deixis, este valor evocativo, sin que el segundo sustantivo sea [+persona].

Así, en la obra de Eça de Queiroz, sobre todo en Os Maias, pueden encontrarse casos como los siguientes:

7. a. O sol de Outubro alegrava a casa, muito asseada, duma pacatez de abadia. (O Primo Basílio, 379)
- b. Trocaram-se cartas; ele viveu semanas banhando na poesia áspera e tumultuosa do primeiro amor adúltero. Infelizmente a rapariga tinha o nome bárbaro de Hermengarda; e os amigos de Carlos, descoberto o segredo, chamavam-lhe já Eurico, o presbítero, dirigiam para Celas missivas pelo correio com este nome odioso. (Os Maias, I, 125)
- c. (...) exclamou da profundidade do seu conforto, no antigo tom de ênfase boémia dos Pacos de Celas: (Os Maias, I, 188)
- d. Ega triunfou, pulou de gosto na cadeira. Eis ali, no lábio sintético de Dâmaso, o grito espontâneo e genuíno do brio português! (...) (Os Maias, I, 226)

en los que ya no sólo se destaca una cualidad -(7a), y, en menor medida, (7b)-, sino que esta construcción también realza la voz de un personaje, al identificarla con alguna otra que se supone que el lector conoce y, por tanto, está capacitado para descodificar correctamente. Aunque, el mundo al que se alude en esta construcción está bastante más cercano al conocimiento de cualquier lector, que el aludido por Valle, cuando utiliza el mismo recurso.

Por otro lado, si bien no se atribuye la cualidad a un personaje determinado, se intenta, de alguna manera ubicar la alusión, al referir a un lugar determinado -(7a) y (7c)-, o al

calificar la cualidad en cuestión por medio de un gentilicio - (7d) - .

En la prosa de Valle-Inclán pueden documentarse casos como los siguientes en los que aparece la misma construcción:

8. a. (...), y aquella protesta, le valió una de esas miradas femeninas de parpadeo rápido. (F, 85-86)
- b. Su voz, un poco velada tenía esa inseguridad delatora del miedo y de la angustia. (F, 150)
- c. Su túnica de seda bordada de oro brillaba con el resplandor devoto de un milagro oriental. (SO, 75)
- d. La voz de la princesa Gaetani despertaba en mi alma un mundo de recuerdos lejanos que tenían esa vaguedad risueña de los recuerdos infantiles. (SP, 23)
- e. La boca morisca del cojitranco se arrugó con la sonrisa apicarada del hambre. (LCM, 101)
- f. Con los tufos blancos encaracolados sobre las orejas, alguno tenía el estrafalario acento de un faldero achacoso. (LCM, 197)

Así, frente a los ejemplos anteriores, en los de (8) ya no es tan predominante el demostrativo ese - (8a), (8b) y (8d) - . Por el contrario, alterna, en su aparición, con el artículo antonomásico - (8c), (8e) y (8f) - . En cuanto a la función de la construcción N de N, ya no es exclusivamente término de preposición, sobre todo de con, sino que es frecuente que sea Complemento Directo de tener - (8b), (8d) y (8f) - . Con todo es bastante más corriente que la cualidad resaltada sea concreta. El segundo sustantivo, que señala algún ente del que es característico la cualidad del primer sustantivo, como ya señalamos antes, no es [+persona], aunque en (8e) esté personificado, y en (8f) se aluda a un animal.

En estos ejemplos se puede apreciar una voluntad explícita, por parte del autor, de elaborar diversas estructuras paralelísticas a partir de la de N de N, especialmente en (8c),

(8d) y (8f). En los tres, la simetría se realiza, sintácticamente, de la siguiente forma: NA de NA. Pero, al mismo tiempo, ambos miembros tienden a presentar una estructura isosilábica, lograda plenamente en (8c), en la que tanto los sustantivos como los adjetivos son trisílabos; pero, además, el primer elemento -resplandor- y el último -oriental- están marcados acentualmente, al ser agudos.

En (8d) y (8f) la simetría, si bien es exacta en su representación gramatical, es casi perfecta en su número de sílabas. En (8d) todos los elementos son trisílabos, excepto el último -infantiles- que es tetrasílabo. En (8f), el primer elemento -estrafalario- y el último -achacoso- tienen más de tres sílabas (cinco y cuatro, respectivamente), y los restantes son trisílabos.

Otro tipo interesante de simetría es la presente en (8e), en donde la estructura gramatical del sujeto corresponde con la construcción evocativa que estamos estudiando. En ambos casos se representa por la siguiente estructura: Det + NA + de + Det + N, y entre ambos miembros queda el verbo de la oración.

7. 4. Ese/el + N de N + O de relativo.

Sin embargo, mucho más frecuente en la prosa de Valle-Inclán es que esta relación de lo evocado en el relato con la experiencia cotidiana del lector, lograda por medio del empleo de los deícticos, sobre todo el demostrativo ese, se exprese también por medio de una construcción de tipo N de N, en la que el primer sustantivo sigue indicando cualidad y el segundo persona. Este último sustantivo está modificado por una oración de relativo, por lo general especificativa, que amplía y precisa la alusión presente en el texto:

9. a. Aquiles habla y se queja con simulada frialdad; con ese acento extraño de los enamorados que sienten muy honda la pasión y procuran ocultarla como vergonzosa laceria. (F, 59)

- b. (...), le azotó el rostro, una y otra vez, sintiendo a cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos. (F, 92)
- c. Supiera hacerse amar, con ese talento de la querida que se siente envejecer, y conserva el corazón joven como a los veinte años, (...) (F, 95)
- d. Currita, sonriendo con el gracioso desenfado de las señoras, que hablan de literatura como de modas, contestó: (F, 141)
- e. Se negaba y resistía con ese instinto de las hembras que quieren ser brutalizadas cada vez que son poseídas. (Ep, 179)
- f. Y suspiró con la entereza del hombre que reprime una queja. (SO, 57)
- g. Mi noble tía dudó: Bajo sus arrugas y su gesto adusto conservaba el candor sentimental de todas las viejas que fueron damiselas en las tertulias moratinianas. (SI, 171)
- h. [Don Celes Galindo] (...): Su redondez pavona, en el fondo mal alumbrado de vasto locutorio, tenía esa actitud petulante y preocupada del cómico que entre bastidores espera su salida a escena. (TB, 81)
- i. La dama de servicio, con el aire maquinal de los sacristanes viejos cuando mascullan sacros latines, le prendió en los hombros el manto de armiño. (LCM, 25)

En los ejemplos de (9) continúa la presencia mayoritaria de la construcción N de N, a la que se añade, en este caso la oración de relativo, como término de la preposición con. Son mucho menos frecuente que sea Objeto Directo del verbo (por lo general, sentir o tener) que expresa la acción o actitud del personaje del relato - (9b), (9g) y (9h) -. También se mantiene la tendencia, casi constante, a que esta construcción ocupe la posición final de la oración que la contiene. Esto ocurre en todos los casos, excepto en (9c), (9d) y (9i).

Por otro lado, sobre todo en las primeras obras de

Valle-Inclán, las oraciones de relativo, que matizan y amplían la alusión contenida en ese+ N de N, están aún más desarrolladas por la inclusión de dos cláusulas coordinadas, cuyo segundo miembro selecciona, además, una comparación -(9a) y (9c)-; por la inclusión de otra oración de relativo dentro de la primera -(9b)-; o, por medio de rematar la cláusula de relativo con una comparación -(9d)-, o una oración temporal⁸ -(9e)-.

Todos estos procedimientos amplificatorios sirven para desarrollar una alusión, que se pretende presentar como propia del conocimiento ordinario del lector, por medio de la presencia del demostrativo ese, o del artículo antonomásico.

Esta construcción ese N de N + O de relativo aparece con cierta frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz, pero, sobre todo, cuando el segundo sustantivo no indica [+persona]. La oración de relativo especifica y matiza lo que se destaca en el N de N:

10. a. (...) Topsis traçara a sua capa branca, com essas pregas de toga latina que lhe davan a solenidade de um mármore; (...) (A Relíquia, 191)
- b. E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse descarado heroísmo de afirmar, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevados os olhos ao Céu- cria, a través da universal ilusão, ciencias e religiões. (A Relíquia, 348-349)

Esta construcción ese N de N + O relativo también es frecuente en la prosa de Valle-Inclán, en especial en sus primeras obras, cuando el segundo sustantivo no indica [+persona]:

11. a. (...), se hablaba en voz baja, con ese acento sugestivo y misterioso de las confesiones, que establece entre las almas corriente de intimidad y amor. (F, 74)
- b. (...), al hablar volvía la cabeza, ya mirando al duquesito, por encima de un hombro, ya del otro, con esos movimientos vivos y gentiles de los pájaros que beben al

sol en los arroyos. (F, 82)

- c. Visto con ayuda de los gemelos del capitán, Progreso recuerda esos paisajes de caserío inverosímil que dibujan los niños precoces; es blanco, azul, encarnado; de todos los colores del arco iris. (F, 112)
- d. (...) alzaron sus voces frescas y cristalinas, que tenían el encanto de las fontanas cuando hablan con las verbas y con los pájaros: (SO, 85)
- e. Los días lejanos florecían en mi memoria con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y una vieja armonía de versos: (SI, 97)
- f. [Bradomín] (...), y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la Virgen. (SP, 36)
- g. (...), la canción de la niña tenía el encanto de esas rancias galanterías que parecen se hayan desvanecido con los últimos sonos de un minué. (SP, 87)
- h. Ante nuestros ojos espantados se abrió la ventana, con ese silencio de las cosas inexorables que están determinadas en lo invisible y han de suceder por un destino fatal y cruel. (SP, 90)
- i. La monja le dirigió una sonrisa, aquella sonrisa mundana y lánquida del año treinta, con que se retrataban las damas y recibían en el estrado a los caballeros: (LCC, 109)

En los ejemplos de (11), la evocación presente en el relato y que pretende aludir a la experiencia cotidiana del lector, se refuerza por la doble presencia de deícticos en ambos sustantivos: por lo general, ese actualiza al primer nombre, y el segundo sustantivo está determinado por un artículo en uso antonomásico, aunque no es infrecuente que ambos estén actualizados por sendos artículos. La oración de relativo, además de matizar y ampliar la evocación, ayuda a marcar esa referencia a lo consabido por el lector.

Así, por ejemplo, en (11a), se da como conocido por

cualquier lector que una confesión se realiza con un acento sugestivo y misterioso; o, en (11f), que todos los cuadros antiguos poseen como rasgo distintivo fundamental el tener gracia cándida.

La función de la oración de relativo es, por tanto, completar y desarrollar esta identificación, y puede en ocasiones añadir, además, matices temporales por medio del adverbio relativo cuando - (11d) -. En (11f), todos los cuadros antiguos tienen gracia cándida, pero, sobre todo, la tienen aquellos que pintaron los monjes devotos de la Virgen; o, en (11b), se presenta como consabido que los pájaros cuando beben al sol en los arroyos tienen una forma de moverse que se caracteriza -y el lector conoce- como vivos y gentiles.

Por otro lado, la oración de relativo suele ser, por lo general especificativa, como ocurre en los ejemplos citados en (9), y es clara la tendencia a que ocupe la posición final en la oración en que aparece. Sin embargo, no son tan frecuentes los procedimientos amplificatorios comentados a propósito de (9), pues sólo aparecen dos cláusulas coordinadas en (11h) y (11i).

Asimismo la evocación desarrollada por medio de N de N + O de relativo en estos casos citados alude, por lo general, a diversos objetos, sensaciones, modas, etc., caracterizados como propios del pasado⁹, sin que falten alusiones culturalistas y/o religiosas. Con lo que se intenta combinar lo consabido y cotidiano del lector con lo pretérito. Por ejemplo, en (11i) se alude a un tipo de sonrisa caracterizada como mundana y lánquida. Al mismo tiempo, esa sonrisa se presenta como propia y definitoria del año treinta, como si la vida cotidiana de esa época fuera bien conocida por todos los lectores. En definitiva, se trata de un recurso que nos aparta, nos "extraña" del relato, pero, a la vez, intenta implicar nuestro conocimiento del mundo con lo narrado.

7. 5. Ese + N + O de relativo.

Hasta ahora hemos tratado de la que consideramos como estructura básica de esta manera de relacionar lo evocado con la experiencia ordinaria del lector, por medio del empleo, más o menos habilidoso, de deícticos. Relación desarrollada sintácticamente por medio de la construcción ese + N de N + O de relativo. Sin embargo es mucho más frecuente, en la prosa de Eça de Queiroz y de Valle-Inclán, que dicho procedimiento evocativo se represente por la estructura ese + N + O de relativo. En la que el sustantivo puede significar cualidad, objeto o persona. La oración de relativo, como ocurre en los ejemplos citados anteriormente, precisa y detalla en mayor medida la evocación presente en el relato.

En primer lugar, están los ejemplos -mayoritarios- en que esta construcción es término de preposición. El uso más frecuente consiste en que la preposición que la introduce es de, sobre todo cuando la evocación a la realidad cotidiana se realiza en mayor medida al introducirse la construcción que comentamos por uno de. Es decir, la estructura sería, en esquema, uno de + ese + N + O de relativo, documentable en la prosa de Eça de Queiroz en casos como los siguientes:

12. a. Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa e faziam dizer às senhoras que ela se vestia "como uma cómica". (Os Maias, I, 34)
- b. Mas tinha nas veias o veneno do diletantismo: e estava destinado, como dizia João da Ega a ser um desses médicos literários que inventan doenças de que a humanidade palpavase presta logo a morrer! (Os Maias, I, 122)
- c. Sentia-se alí uma dessas admirações efervescentes e borbulhantes, que não se poden retrair (...) (A Correspondência de Fadrique Mendes, 169)

En todos los casos citados, esta construcción uno de

esos/esas + N + O relativo es siempre Objeto Directo de un verbo como sentir o como tener, y la estructura de este Sintagma Nominal viene a ser muy similar: se destaca por medio de un desses una característca del personaje en cuestión, dicha cualidad se matiza y modifica por medio de un adjetivo -(12b)- o, lo que es más frecuente, dos -(12a) y (12b)-. Y esta matización permite la presencia de la oración de relativo, por lo común especificativa, que amplía la cualidad destacada en el relato. Incluso es posible, como ocurre en (12a) y (12b), que aparezca más de una cláusula de relativo coordinadas para completar la alusión y aportar otro matiz, otro punto de vista, a lo expresado con anterioridad.

La presencia de uno de para introducir la construcción señalada, refuerza la identificación con la realidad conocida por el lector señalada por el demostrativo, puesto que uno de señala directamente a lo consabido, a la experiencia común y ordinaria del que lee.

Esta estructura, constituida por uno/una de esos + N + O relativo también se documenta con abundancia en la prosa de Valle-Inclán:

13. a. Aquiles aborrecía con todo su ser a la madre de la condesa. En aquel momento parecíale verla recostada en el monumental canapé de damasco rojo, con estampados chinescos; uno de esos muebles arcaicos, que todavía se ven en las casas de abolengo, y parecen conservar en su seda labrada y en sus molduras lustrosas, algo del respeto y de la severidad engolada de los antiguos linajes. (F, 75)
- b. Octavia estremeciósse, poseída de uno de esos terrores supersticiosos que experimentan las imaginaciones enfermas, (...) (F, 104)
- c. La generala púsose muy seria y contestó con la dignidad reposada de una de aquellas ricas hembras castellanas que criaron a sus pechos los más gloriosos javanes de la Historia : (F, 145)
- d. Sentada ante uno de esos arcaicos veladores con tablero de damas, que tanta boga

conquistaron en los comienzos de siglo,
 cabecea el sueño la anciana condesa de Cela:
 (F, 149)

- e. Al mismo tiempo, con los ojos, Augusta imploraba del galán uno de esos perdones fáciles y ligeros que, como todos los escarceos del amor, hacen el encanto de las mujeres. (Ep, 189-190)
- f. (...) me sirvió aquel vino rojo y alegre que daban las viñas del Palacio, en uno de esos pequeños vasos de plata que nuestras abuelas mandaban labrar con soles del Perú, un vaso por cada sol. (S0, 10)
- g. Nos detuvimos ante una de esas hidalgas casonas aldeanas con piedra de armas sobre la puerta y ancho zaguán donde se percibe el aroma del mosto, que parece pregonar la generosa voluntad. (SI, 137)
- h. Caminaba rostro a la venta uno de esos peregrinos que van en romería a todos los santuarios y recorren los caminos salmodiando una historia sombría, (...) (FS, 13)

En algunos de los ejemplos citados en (13), también se encuentran otros procedimientos para señalar que lo evocado en el texto es propio del "conocimiento del mundo" del lector. En (13a), por medio de la cláusula de relativo -que todavía se ven en las casas de abolengo-; en (13d), por la referencia temporal presente, asimismo, en la oración de relativo - (...) en los comienzos del siglo, (...) -; a través de una comparación con pretensión de tener valor general, casi gnómico - (13e) -; o, al identificar el pasado del narrador como común al del lector (el nuestras abuelas de (13f)). En definitiva, se trata de diversos recursos para recalcar, aún más si cabe, que lo que se destaca el texto pertenece y es habitual en el mundo cotidiano del lector.

Por otro lado, lo que se destaca en el texto, por medio de esta construcción, ya no son, exclusivamente, cualidades abstractas - (13b) y (13e) -, sino que pueden ser personas - (13c) y (13h) -, u objetos, que se presentan como antiguos - (13a) y

(13d)-, o como suntuosos o nobles -(13f) y (13g)-. Pero, en todos los casos, la oración de relativo, combinada, en bastantes ocasiones, con comparaciones -(13a), (13e), (13g)-, o con coordinaciones, de sintagmas o de cláusulas -(13a), (13e), (13g) y (13h)-, precisa la identificación presentada como consabida.

De tal manera ocurre esto, que, estas construcciones rara vez tienen valor descriptivo, sino que, por el contrario, evocan al objeto de una forma imprecisa, pues, si se presenta como conocido por la experiencia del lector, deberá ser este quien rellene esos "puntos de indeterminación".

Un segundo procedimiento, menos frecuente, por el que aparece esta construcción (ese/aquel + N + O de relativo) es el reflejado en los siguientes ejemplos en donde el Sintagma Nominal es término de preposición de en. En la obra de Eça de Queiroz se utiliza con intención desactualizadora pero siempre refiere a un pasado que se presupone como conocido por el lector:

14. E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos que eram do tempo de mamã (...) (O Primo Basílio, 7)

Lo mismo ocurre en la obra de Valle-Inclán, donde, si bien esta no es una construcción frecuente, si se pueden documentar casos como los siguientes:

15. a. Al mismo tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fatuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos. (F, 80)
- b. Tula recostada en el confidente, suspiraba de ese modo, que levanta el seno con aleteo voluptuoso. (F, 89)
- c. El zaguán era oscuro, lleno de ese olor que esparce la verba en el pesebre y el vaho del ganado. (SI, 98)
- d. [El prelado] (...) en ese tono agresivo y sonriente, que suelen adoptar los teólogos en las controversias de los seminarios, comenzó un largo sermón. (SI, 170)

donde dicha construcción mantiene la función de término de la preposición de -lleno de y en, en (15c) y (15d), respectivamente, aunque en estos ejemplos de y en tiene los mismos valores que con. Lo destacado en estos ejemplos es la voz de un personaje - (15a), (15b) y (15d) - o sensaciones olfativas - (15c) -.

Por otra parte, también pueden aparecer otros recursos que refuerzan la alusión a la experiencia cotidiana desarrollada por el demostrativo. En (15a) la presencia de frecuente, para caracterizar a la sonrisa del personaje; o, en (15d), el uso del verbo soler, que indica que la voz del prelado presenta unas cualidades -tono agresivo y corriente-, características de un grupo de personas a las que él pertenece, que son conocidas por todos.

También es frecuente, en la prosa de Valle-Inclán que esta misma construcción sea término de la preposición con:

16. a. La condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran a ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas. (F, 58)
- b. (...); con esa morbidez fresca y sana que comunica a la carne femenina el aterciopelado de albérchigo y la da grato sabor de madurez. (F, 95)
- c. (...), era feliz con esa felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres. (F, 109)
- d. La generala, (...), empezó a sollozar, con esa estentoreidad que los sentimientos contenidos adquieren al desatarse en las mujeres nerviosas. (F, 144)
- e. Y sonreía, con esa sonrisa apacible y bondadosa que suele verse en la boca desdentada de las abuelas. (SO, 62)

- f. (...), y reía con aquella risa jocunda que recordaba los vastos refectorios conventuales. (SI, 164)
- g. El Coronel-Licenciado, lentamente, con esa seriedad jovial que matiza los juegos de manos, se sacaba de los diversos bolsillos joyas, retratos y cartas, poniéndolo todo en hilera, sobre la mesa, a canto del Tirano: (TB, 80)

Además del valor ya señalado con anterioridad, de aludir por medio del demostrativo a un punto compartido por la experiencia común del narrador y del lector, en varios de los ejemplos citados - (16a), (16c), (16e) y (16f) - se produce una relación entre el verbo (o el atributo en (16c)) y este Sintagma Preposicional basada en la figura retórica conocida como derivatio¹⁰. Así pues, tanto el verbo como el sustantivo núcleo del Sintagma Preposicional son derivados de una misma raíz, con lo que esta construcción -con + ese + N + O de relativo-, en estos ejemplos, explica el contenido conceptual del verbo, por la alusión a la realidad conocida por el lector y contenida en este Sintagma Preposicional. El procedimiento se produce de una manera muy similar en todos los casos citados. Por ejemplo, en (16e), a partir de una acción del personaje -sonreía-, se pasa a seleccionar, por medio del Sintagma Preposicional cuya preposición es con, un tipo de sonrisa determinada, dentro de las que se suponen como consabidas por cualquier lector de la obra en cuestión. Dicha determinación se refleja en el ejemplo por medio de dos adjetivos (en otros casos sólo uno) -apacible y bondadosa-. La oración de relativo especificativa aparece como una especie de subrayado a esa alusión a la experiencia ordinaria del lector, sobre todo por la presencia de la forma verbal suele, que evoca, directamente, el conocimiento del mundo de cualquier persona.

Esta misma construcción, con el mismo valor evocativo señalado hasta el momento, puede aparecer también no ya como Sintagma Nominal término de una preposición, sino como atributo, o, con mucha mayor frecuencia como Objeto Directo, por lo

general, de los verbos tener y sentir, aunque no es infrecuente que el verbo sea otro:

17. a. Aquiles sentía esa cólera brutal, que en algunos hombres se despierta ante las desnudeces femeninas. (F, 79)
- b. Tula Varona tenía ese andar cadencioso y elástico que deja adivinar unas piernas largas y esbeltas de Venus griega. (F, 84)
- c. (...), mientras en sus labios, trémulos y sin color, se dibujaba esa sonrisa tirante y angustiosa que algunos reos tienen sobre el cadalso; (...) (F, 106)
- d. ¿Tenía él, como todos los grandes seductores, esa intuición misteriosa que lee en lo íntimo de los corazones y conoce las horas propicias al amor? (F, 158)
- e. Después, adoptando esa actitud seria y un tanto melancólica con que las damas del año treinta se retardaban y recibían en el estrado los caballeros, murmuró: (F, 160)
- f. Ella sentía por el poeta esa visión que aroma la segunda juventud, con fragancias de generosa y turgente madurez. (Ep, 175)
- g. La voz del poeta tenía ese trémolo enronquecido, donde, aun las mujeres más castas adivinan el pecado fecundo, hermoso como un dios. (Ep, 180)
- h. La respuesta del príncipe fue esa mirada teatral, intensa, sin parpadeos, que parece de rito en toda amorosa lid. (Ep, 191)
- i. El jardín y el Palacio tenían esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de galantería y del amor. (SO, 31)
- j. (...): Las flores empezaban a marchitarse en las versallesacas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. (SO, 32)
- k. El último [soneto] lo repetí dos veces: Era aquel divino soneto que evoca la figura de un centauro, sin cuerpo de corcel y con dos cabezas. (SE, 151)
- l. El Marqués de Bradomín, el orgulloso

vinculero le llamaba sobrino, bien que sólo los uniesen esos lejanos lazos de parentesco que casi se pierden en una tradición familiar. (LCC, 19)

Los seis ejemplos citados en (17) en los que el verbo al que complementa esta construcción -ese + N + O de relativo- como Objeto Directo -(17a), (17b), (17d), (17f), (17g) y (17i)- es sentir o tener, presentan una estructuración similar: a un personaje del relato (el sujeto de la oración) se le atribuye una cualidad determinada, reflejada a través de esta construcción (Objeto Directo de sentir/tener). La oración de relativo contribuye a realzar la alusión a la experiencia cotidiana del lector, marcada por el demostrativo. Esquemáticamente:

17'. Persona_{sujeto} + sentir/tener + esa cualidad + O de relativo_{oo}

Con todo, esta construcción no sólo refiere a una cualidad de un personaje, sino que también puede señalar una cualidad de una parte característica de ese personaje -(17g)-, o, incluso, a objetos -(17i)-, aunque, en este caso, pueda entenderse que tales objetos están personificados.

Por otra parte, también ocurre que en ciertos ejemplos de los citados en (17) aparezca, asimismo, tener, pero como verbo de la oración de relativo -(17c) y (17j)-. En ambos casos, la cualidad destacada -sonrisa y aroma-, se presenta, a través de la oración de relativo, como característica y, al mismo tiempo, conocida de todos. Característica que se aplica a un tipo de personaje -reos, en (17c)-, o a sensación determinada -melancolía de los recuerdos, en (17j)-.

El resto de los ejemplos citados -(17e), (17h), (17k) y (17l)- reflejan la misma construcción reseñada a propósito de los casos en que este Sintagma Nominal aparece como término de una preposición. Conviene notar, sin embargo, la precisión temporal incluida en la oración de relativo de (17e), por la que la referencia a la experiencia cotidiana del lector marca y selecciona un tipo determinado de mujer -las damas del año

treinta-. En (17k) se da como conocido por cualquiera una alusión cultural-literaria determinada, en concreto, el tema de un soneto.

Mucho menos frecuente es que la citada estructura forme parte de un término de comparación o de una aposición bímembre reiterativa¹¹. En estos casos, no es extraño que el demostrativo ese se combine con un empleo antonomásico del artículo determinado, con lo que la evocación de hechos u objetos más o menos exóticos como propios de la realidad más corriente aparece marcada en mayor medida:

18. a. (...); algo etéreo, brillante, cubierto de polvo de oro, como esas reminiscencias que los sueños nos dan a veces en la vida... (F, 11/ SE, 96)

b. (...) respondía en lengua yucateca, esa vieja lengua que tiene la dulzura del italiano y la ingenuidad pintoresca de los idiomas primitivos. (SE, 116)

c. Extendíase en el aire una palpitación de sombra azul, religiosa y mística como las alas de esos pájaros celestiales que al morir el día vuelan sobre los montes llevando en el pico la comida de los santos ermitaños. (FS, 53-54)

d. (...), apuntaba en sus palabras un dejo de ironía, aquella ironía con que el viejo dandy lograba dar a todas las cosas y a todos los sentimientos un aire de frivolidad galante. (LCC, 112)

En la prosa de ambos autores se puede encontrar, asimismo, casos en que la alusión a la realidad conocida por el posible lector se represente por la construcción ese + N + O de relativo, pero que dicha construcción no esté actualizada por medio del empleo de un demostrativo, sino a través del uso del artículo determinado en sentido antonomásico. Esta construcción es menos frecuente y posterior al uso de ese para evocar lo cotidiano, y, evidentemente, puede aparecer con las mismas funciones sintácticas que hemos estudiado hasta ahora: término de preposición (sobre todo, de con), Objeto Directo, aposición

bimembre reiterativa, o, formando parte de un término de comparación. En varias ocasiones, el artículo determinado puede aparecer cuantificado por todo, con lo que se subraya con mayor fuerza la alusión a la experiencia ordinaria del lector.

En la obra de Eça de Queiroz se puede encontrar, a partir de Os Maias, ejemplos como el siguiente:

19. O abade sospirou como el Santo que vê á negra impiedade dos tempos e Belzebu arrebatando as melhores reses do rebanho, depois olhou a chávena e sorveu como delícias o resto do seu café. (Os Maias, I, 91)

En Valle-Inclán la documentación de esta variante de la construcción con valor desactualizadora que estudiamos es bastante más amplia, aunque posterior a la actualizada por ese:

20. a. Comprendí entonces todo el ingenuo sentimiento que hay en los libros de caballería y aquel culto por la belleza y las lágrimas femeniles, que hacía palpar bajo la cota el corazón de Tirante el Blanco. (SI, 107)
- b. Fijándome sus grandes ojos morunos, dijo con un profundo encanto sentimental, el encanto sentimental que hay en algunas coplas gitanas: (SI, 128)
- c. (...), y yo sentía que en el fondo de mi alma aquel rostro pálido temblaba con el encanto misterioso y poético que tiembla en el fondo de un lago el rostro de la luna. (SP, 36)
- d. Aquella niña era cruel como las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. (SP, 40)
- e. Sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano, algo que hace recordar las antiguas y nobles razas que en remotas edades fundaron grandes Imperios en los países del sol... (SE, 106)
- f. Era celosa intermitente como ocurre con la gente cortesana que medra de sus mujeres. (SE, 155)

- g. Agiles pastores de cándidos ojos mostraban el sendero, como en las viejas crónicas que refieren las batallas contra el moro, con la blanca aparición de Santiago. (LCM, 17)

En los ejemplos citados en (20), son abundantes las referencias artístico-literarias, sobre todo las referentes a lo primitivo, en especial lo medieval -(20a), (20e) y (20g)-. Uno de los conceptos más reiterados por este procedimiento es el de 'encanto' o 'ingenuidad' -(20a), (20b), (20c)-.

Por lo demás, el valor de la construcción el + N + O de relativo es el mismo que hemos observado en los ejemplos anteriores. Es decir que una acción u objeto del relato se identifica con una cualidad caracterizada como exótica, en mayor o menor medida, pero, al mismo tiempo, y por medio del empleo de un deíctico (en (20), el artículo determinado) se pretende señalar que esa cualidad es consabida, pertenece al conocimiento ordinario del lector. La oración de relativo amplía y matiza esa referencia, y puede incluir diversos elementos que subrayan la alusión a la experiencia cotidiana.

7. 6. Ese/el + N + participio concertado.

Pero también, es frecuente, en la prosa de ambos autores, que, en vez de que aparezca una oración de relativo, para calificar al sustantivo que refiere al conocimiento del mundo del lector, esté presente un participio de pasado concertado con dicho sustantivo.

En la prosa de Eça de Queiroz se pueden documentar ejemplos como los siguientes en los que aparece el participio en vez de la oración de relativo, dentro de esta construcción que estudiamos:

21. a. (...) Amélia atravessou rapidamente a igreja de cabeça baixa e olhos nas lejes, como se passasse entre as ameaças cruzadas dos

santos indignados. (O crimen do Padre Amaro, 346)

- b. (...) riam daquela obstinação de pai gótico amuado na província, (...) (Os Maias, I, 47)

El mismo empleo del participio se puede encontrar en la prosa de Valle-Inclán:

22. a. (...) Rosarito recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros. (F, 150)

- b. Ella suspiró también, y cruzó los desnudos brazos apoyando las manos en los hombros, como esas santas arrepentidas, en los cuadros antiguos: (SI, 118)

- c. (...), aquella figura de carbón, que unas veces me sonríe con sus abultados labios de gigante, y otras silba esos aires cargados de religioso sopor, una música compuesta solamente de tres notas tristes, (...) (SE, 97)

- d. (...), pero el pico de su montera parda, y su boca rasurada y aldeana, semejante a una gran sandía abierta, guardan todavía más malicia que sus decires, esos añejos decires de los jocundos arciprestes aficionados al vino y a las vaquerías y a rimar las coplas. (FS, 34)

- e. [Cara de Plata] (...). Hablaba con aquella arrogancia caballeresca heredada de su padre. (LCC, 41)

- f. Marco Aurelio sentía la humillación de su vivir, arremansado en la falda materna, absurdo, inconsciente como las actitudes de esos muñecos olvidados tras de los juegos: (TB, 167)

- g. Hablaba con esa luz fervorosa de los agonizantes, confortados por la fe en una vida futura, cuando reciben la Eucaristía. (TB, 171)

- h. El arruinado prócer inspiraba el respeto de las imágenes sacras cubiertas de polvo y maltratadas del tiempo. Piedad y lástima. (LCM, 54)

- i. El Coronel Sagastizábal reía con gesto amarillento de difunto resucitado por

chascarrillo: (LCM, 189)

La función sintáctica de este Sintagma Nominal que alude a la experiencia cotidiana del lector puede ser, como ocurría en los casos en que al sustantivo le modificaba una oración de relativo, Objeto Directo de un verbo como tener, sentir, recordar o similares -(22a), (22c), (22h)-, término de la preposición con -(22e), (22g), (22i)-, término de comparación -(22b), (22f)-, o dentro de una aposición bimembre reiterativa -(22d)-.

Por otra parte, es posible en la construcción de participio concertado, como lo prueba (22i), que esta alusión a lo cotidiano no esté actualizada, o, si se prefiere, tenga un actualizador "cero". En cuanto a la estructura interna del Sintagma Nominal, el participio selecciona, por lo general, un Sintagma Preposicional, cuya función puede ser suplemento¹² (o complemento regido por el verbo), o de Complemento Circunstancial.

Además, como ocurría en los casos anteriores, la referencia puede estar ampliada y matizada, de diversas maneras: por coordinación de diversos elementos -(22a), (22d)-; por coordinación de dos oraciones de participio -(22h)-; por medio de una aposición -(22c)-; o, por medio de una oración de relativo, introducida por un adverbio de relativo temporal -(22g)-.

Las alusiones contenidas en esta construcción suelen ser de carácter cultural, o religioso, aunque pueden combinarse ambas. Por ejemplo en (22b), en (22d) -¿cómo no pensar en el Arcipreste de Hita?-, y en (22h).

En resumen, hemos tratado en este apartado de una construcción frecuente en la prosa de Valle-Inclán, que se documenta, con todas las distinciones señaladas, desde sus primeras obras hasta las últimas, en la que, por medio del hábil

empleo de deícticos (sobre todo de ese), el autor pretende acercar alguna acción o algún momento del relato, y aludir a la experiencia cotidiana del lector. Como se ha podido ver, a lo largo de estas páginas, no hay, en este recurso una gran variación en su uso desde F hasta LCM (puntos extremos de nuestro corpus)¹³.

8. USOS METAFORICOS EXPRESADOS POR LA FRASE NOMINAL N DE N.

8. 1. Introducción.

En este apartado vamos a tratar de un uso característico de la prosa de Valle-Inclán, y del Modernismo literario en general, que, asimismo, se puede atestiguar en la prosa de Eça de Queiroz, bien que en estado embrionario. Dicho recurso consiste en el empleo de una variante de un Sintagma Nominal, esquematizable en la fórmula N de N, construcción estudiada con amplitud en sus diversos valores sintácticos y semánticos¹. Se pueden detectar a lo largo de la prosa de los dos autores que estamos estudiando dos empleos característicos de esta frase nominal N de N².

La primera consiste en que el sustantivo regente indica una cualidad determinada, y el nombre en función de término de la preposición, alude a un personaje del que se presenta como representativa esa cualidad. Este recurso está muy relacionado con el empleo de la deixis como medio de evocación a la realidad cotidiana del lector, de ahí que lo hayamos tratado en un capítulo aparte.

En el segundo grupo que puede distinguirse, la frase nominal N de N tiene valor metafórico. En el primer sustantivo una cualidad se destaca, por lo general la más llamativa e hiriente, que suele coincidir casi siempre con un rasgo visual o auditivo. El segundo señala el objeto del que es propia esa cualidad destacada. En definitiva, se trata, por utilizar la terminología acuñada por C. Brooke-Rose de una metáfora de genitivo³, aunque ni en la prosa de Valle-Inclán ni en la de Eça de Queiroz es muy frecuente el primer tipo, que dicha autora considera como canónico - A = el B de C-, sino el segundo -el B

de C-. Estas son, por tanto, las construcciones que vamos a tratar en este apartado.

Ahora bien, debemos precisar una cuestión: de acuerdo con la opinión de F. Ynduráin, aunque esta construcción N de N se documenta en diversos textos muy anteriores al Modernismo⁴ y también en textos posteriores, no cabe duda de que es en este movimiento literario donde se constituye en rasgo de estilo predominante y característico⁵.

Siguiendo a F. Ynduráin (1972), se pueden distinguir en esta construcción con valor metafórico, al menos, cuatro grandes grupos, en los que habrá que efectuar las pertinentes subdivisiones, a partir de los diversos valores que pueden atestiguararse:

- a) El primer N, el regente, es postverbal o deverbal.
- b) Ambos sustantivos son nombres de objetos sensibles, y se toman las cualidades del primero.
- c) El primer sustantivo es concreto, refiere a un objeto sensible, pero no el segundo, que es abstracto.
- d) El primer sustantivo es abstracto, aunque sería mejor hablar de que es un nombre derivado de un adjetivo.

Una vez establecida la clasificación que vamos a seguir, conviene precisar un último aspecto. Si bien se trata, en todos los casos, de un Sintagma Nominal compuesto por N de N, el origen no es el mismo en los cuatro grupos. Por lo general, se suele decir que este Sintagma Nominal se crea a partir de una nominalización de una construcción atributiva. De manera que, gracias al carácter lineal del lenguaje, se pone de relieve una nota llamativa y destacada de un objeto en cuestión, que consiste casi siempre en un rasgo visual o auditivo. Esto se cumple en los grupos b y c de nuestra clasificación, pero no en a (cuyo origen es la nominalización de un verbo: las olas se lamentan --> el lamento de las olas), ni en d (cuyo origen es la nominalización

de un adjetivo: el crepúsculo triste --> la tristeza del crepúsculo). Sin embargo, dada la intención y el uso constante de estos tipos de N de N por parte de Valle-Inclán, y su coincidencia, al menos en parte, con el empleo de este Sintagma Nominal en la obra de Eça de Queiroz, pensamos que es lícito tratarlos en un mismo apartado, con las consideraciones gramaticales efectuadas.

8. 2. N (deverbal o postverbal) de N.

El primer grupo que puede distinguirse, en la prosa de Valle-Inclán, en la utilización de este Sintagma Nominal, compuesto por N de N, con valor metafórico, según la distinción establecida por F. Ynduráin, consiste en que el primer sustantivo, el regente, sea deverbal o postverbal⁶, y el segundo, el término de preposición, puede ser concreto⁷ (tanto [+persona], como [-persona]), o, en menor medida, abstracto, en especial en sus últimas obras. Para tratar de este tipo particular de N de N hemos agrupado tanto sustantivos de origen verbal (lamento, soplo, resplandor, etc.), como infinitivos o participios nominalizados (el mirar, el creciente, etc.).

Esta construcción se documenta con cierta frecuencia en la obra de Eça de Queiroz, con diversas variantes. Así, en primer lugar la desarrollada en los siguientes ejemplos:

1. a. Era inteligente, mas uma pergunta, o reluzir dos óculos dum professor, a grande lousa negra imobilizavam-no; (...) (O Primo Basílio, 137)
- b. (...) cupsi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros, o resto inútil da oração. (A Relíquia, 340)
- c. (...) gozando ali, nesse murmúrio de Avé-Marias em país protestante, o encanto de uma conspiração católica! (Os Maias, I, 22)
- d. (...) Gil à janela do seu quarto, soltava, no silêncio e na escuridão suave, uma doce

vibração de cordas, e um murmúrio de endecha, em que vagamente cantava duma selva, duma fonte clara, e da alma que lá lhe ficara. (Ultimas Páginas, 317)

En (1a) esta construcción destaca fundamentalmente una característica de una parte del cuerpo del personaje en cuestión -o reluzir dos óculos-, empleada para describirlo por de una única cualidad que lo represente.

En (1b) y (1c) también se emplea esta estructura como un medio de destacar una cualidad, pero ya no tiene valor descriptivo, sino que el primer sustantivo, el regente, es ponderativo respecto al segundo, es decir, el primer nombre se utiliza para calificar el segundo.

En (1d), en cambio, por medio del deverbal se intenta señalar el movimiento, el ritmo provocado por el tañido de unos instrumentos musicales, combinados con el canto. De manera que incluso se presentan coordinados dos de estos Sintagmas Nominales, que responden a esta misma estructura.

Una variante interesante del empleo de este primer grupo de la frase nominal N de N en la obra de Eça de Queiroz es la que se documenta en A Relíquia, principalmente, para expresar el valor ponderativo, señalado a propósito de (1b) y (1c). Dicha valoración, siempre positiva, se expresa de la siguiente forma: o embrulho de N. Es decir que cualquier sustantivo, tanto si refiere a algún aspecto religioso (el motor de esta narración), como a algún objeto o personaje más mundano, suele calificarse, con esta construcción como 'embrujo'. Naturalmente, este sustantivo puede estar, a su vez, calificado por algún adjetivo que indica, con mayor claridad, la ponderación positiva de esta expresión:

2. a. Depois abri o guarda-roupa, tirei o dilecto embrulho da camisinha da Mary, depus nele o meu beijo repenicado e grato. (A Relíquia, 135)

- b. O embrulho da coroa de espinhos estava à

beira do meu catre. (A Relíquia, 152)

- c. E eu, sorrindo enrolando o cigarro, pensava nesse outro embrulho de rendas e laços cheirando a violeta e a amor. (A Relíquia, 140)⁸
- d. Meti no bolso o embrulho das chinelas; (...) (A Relíquia, 322)

Dentro de este grupo, en la prosa de Valle, la construcción documentada con mayor amplitud consiste en que el sustantivo deverbal o postverbal expresa movimiento. Esta idea puede reforzarse, en ocasiones, por medio de adjetivos que aportan asimismo ese matiz:

3. a. El lamento informe y sinfónico de las olas, despertaba en mí un mundo de recuerdos: (F, 111/SE, 96)
- b. Y sus ojos bajos, transparentes [sic] como topacios quemados tuvieron al fijarse en Currita el mirar insistente, osado y magnético del celo. (F, 145)
- c. Aún no se había puesto el sol, y el airoso creciente de la mañana ya comenzaba a lucir en aquel cielo triste y otoñal. (SO, 35)
- d. ¡Era el dulce desmayo de sus párpados cuando quería que yo se los besase! (SO, 46)
- e. El soplo ululante de la noche hacía flamear los cortinajes y estremecía mis cabellos. (SO, 82)
- f. Herido por el despego de sus palabras, me detuve en medio de la estancia: (SI, 115)
- g. Y aún quedaba en el aire el aleteo gracioso de aquella profecía, cuando allá en el fondo del caserón, resonó la voz del Rey. (SI, 128)
- h. (...), el reir mudo y burlón de la fiebre que lentamente la cavaba en la hoya ... (FS, 18)
- i. El aleteo de un reflejo desquició los muros de la Recámara Verde: (TB, 102)
- j. (...), y un transponerse del ánimo sobre la angustia de aquel instante, al pueril

recuerdo de caminos y rostros olvidados:
(LCM, 120)

- k. (...), con la semejanza de tres cirios que arden en un candelero con igual angustia de apagarse: (LCM, 184)

El movimiento se expresa simplemente por N de N en (3f), (3i) y (3k), y queda como un caso especial (3j), en el que son dos los Sintagmas Nominales de este tipo presentes en la frase, aunque en el segundo de ellos el deverbal está modificado por un adjetivo -pueril recuerdo-, que aporta otra idea, además de la de movimiento. En estos ejemplos citados, el sustantivo de origen verbal suele ser [+personal], o, al menos, [+animado], y se aplica a algún objeto con lo que se produce una personificación⁹ o animalización de ese objeto (el aleteo de un reflejo en (3i), la angustia de aquel instante en (3j) o la angustia de apagarse de un candelabro en (3k)). Es decir, se destaca una cualidad determinada del objeto, por medio del sustantivo deverbal, juzgada como característica de dicho objeto, pero se le atribuyen, según el significado [+animal] del sustantivo deverbal, características que no le corresponden¹⁰.

En (3f), por contra, no se establece ese juego metafórico, sino que se trata de una hipálage¹¹ contenida en esta construcción N de N, pues despego no es sólo atribuible de las palabras del personaje, sino a todo él.

Un segundo recurso detectable en esta serie de ejemplos es el reflejado en (3a), (3b) y (3e), en los que el sustantivo deverbal está modificado por, al menos, un adjetivo que señala a la vez algún otro matiz, también de carácter metafórico. Por lo general, en este tipo de N de N se mantiene la relación entre N [+animado] de N [-animado], observada con anterioridad.

Así, en (3a), los adjetivos que modifican a lamento (informe y sinfónico), además de recalcar la noción de movimiento, indican, de manera distinta pero complementaria, dos sensaciones de carácter acústico, e incluyen una segunda

metáfora, dentro de este Sintagma Nominal, al aplicar sinfónico a lamento, al ser una cualidad de las olas.

En (3b) el adjetivo insistente aporta la idea de movimiento. Por otra parte es interesante notar la ambigüedad (Cfr. adjetivación) interpretativa de mirar + los adjetivos que lo modifican, pues puede entenderse tanto que insistente, osado y magnético ocupan un mismo nivel jerárquico, con lo que los tres modifican de la misma manera a el mirar; o que, por el contrario, insistente modifica directamente al infinitivo nominalizado, y los otros dos epítetos serían una explicación, una definición de mirar insistente. Además, esta construcción N de N se emplea como medio de concretizar (el mirar) una cualidad de carácter abstracto (el celo).

En (3e) el adjetivo ululante, al modificar a soplo, recalca, aún más, el movimiento y añade un matiz que señala a un rasgo de tipo auditivo.

El tercer y último recurso detectable en los ejemplos de (3), representado en (3c), (3g) y (3h), consiste en que al sustantivo deverbal lo modifique, asimismo, un adjetivo, pero no expresa movimiento, sino que añada alguna característica propia del aspecto del personaje, aunque en ocasiones -(3d)- es un mero epithetum constans. En estos casos, por tanto, el adjetivo constituye con el sustantivo postverbal una hipálage, al destacar cualidades propias de un personaje determinado, aplicadas a una acción, o a una parte del mismo.

Esta expresión del movimiento por medio de una construcción N de N, en la que el regente es deverbal, puede aparecer, en ocasiones, expresada por medio de un sustantivo que ya no es deverbal, sino un adverbio nominalizado, aunque, en este caso también pueda interpretarse como un tecnicismo propio de la pintura:

4. (...), y el azul telón de la marina se mostraba en un lejos de sombras profundas, encendido de opalinos faros y luces de

masteleros. (TB, 222-223)

En este ejemplo, junto con una construcción que trataremos con posterioridad, desarrollada por Valle-Inclán a lo largo de toda su obra, que consiste en la anteposición de un sustantivo que indica color que rige a un Sintagma Preposicional cuyo término es el objeto del que se destaca ese color (el azul telón de la marina), aparece otro Sintagma Nominal constituido por N de N, en el que el primero de ellos, el regente, indica movimiento, y, a la vez, posición, pero ya no es deverbal o postverbal, sino un adverbio de lugar nominalizado (un lejos de sombras profundas), con el mismo propósito e intención que en los ejemplos agrupados en (3).

Si en la prosa de Eça no encontramos ejemplos como el citado en (4), en el que se nominaliza un adverbio, no es menos cierto que sí se puede documentar un procedimiento peculiar para la expresión de movimiento con de esta construcción N de N. Esta variante consiste en que el primer sustantivo no sea, en sentido estricto, un deverbal, sino una nominalización de una onomatopeya que indique el ruido, el movimiento, contenido en algún objeto. En estos casos, se trata de un procedimiento empleado como medio de evocación del movimiento de algún personaje o de algún objeto propio del personaje en cuestión:

5. a. [Amaro] (...) começou a sentir o tic-tic das botinas de Amélia, (...) (O crime do Padre Amaro, 33)

b. (...) Atrás da Snr^a. Patrocínio cujos setins faziam no sobrado um ruge-ruge de veste de prelado (...) (A Relíquia, 306)

También es posible encontrar en la prosa de Valle-Inclán en esta construcción en la que el primer sustantivo, el regente, es un deverbal, que la intención no sea indicar movimiento, sino aspecto, en especial el color del personaje o del objeto, bien por el significado del sustantivo, bien por medio de la presencia de un adjetivo que indique color. Este procedimiento se documenta con menor frecuencia en la prosa de

Valle-Inclán, que ala indicación de movimiento en el nombre regente:

5. a. El resplandor rojizo de las llamas temblaba en su rostro arrugado y los ojos brillaban con fuego juvenil bajo la fosca nieve de las cejas, (SI, 124)
- b. Don Celes, con mentales votos de hijo predilecto, ofrecía el sonrojo de su calva panzona en holocausto de la Madre Patria. (TB, 199)
- c. Su mitológica fantasía de criolla cuarterona ambicionaba que la maravilla verdigualda del cotorrín, emulase en los limbos monjiles a la blanca paloma del Espíritu Santo. (LCM, 13-14)

En (5a) y (5c), el sustantivo deverbal que, en rigor, tal vez no pueda considerarse metafórico, está modificado por un adjetivo que indica color (rojizo, verdigualda). En estos casos, el sustantivo sólo destaca una cualidad propia del aspecto del nombre término de la preposición (resplandor de las llamas, maravilla del cotorrín), de carácter general que permite la presencia del adjetivo de color, verdadero centro de la relación expresada en N de N.

En (5b), la noción de color está implícita en el sustantivo deverbal -sonrojo-. De tal modo que, por medio de esta construcción N de N, se destaca una característica determinada, el color, de una parte del cuerpo determinada (la calva) de Don Celes. Parte del cuerpo que, además, está identificada con otra, en razón de su similitud (calva panzona), con lo que se produce una degradación del personaje al identificar calva con panza. Por último, existe otro procedimiento degradador y burlesco en la misma frase que consiste en sustituir una palabra determinada, esperable¹² (sacrificio) por otra que, aunque tiene un significado similar, su aparición choca en este contexto (holocausto de la Madre Patria). Esto es, se produce una desautomatización¹³ de carácter léxico.

8. 3. N (concreto) de N (concreto).

El segundo grupo que se puede distinguir en el estudio de estas construcciones N de N con valor metafórico consiste, en la opinión de F. Ynduráin¹⁴ en que ambos sustantivos son concretos, refieren a objetos sensibles, y el primero destaca una cualidad del segundo. Este recurso es, con mucho, el documentado con mayor amplitud en toda la prosa de Valle-Inclán, y en sus últimas obras se constituye en un destacable rasgo de estilo.

Frente al primer grupo que hemos deslindado, cuyo origen es N + V, este tipo de frase nominal tiene su origen en una nominalización de una construcción atributiva, empleada para poner de relieve, por la anteposición, una nota llamativa o destacable, que suele coincidir, en gran medida, con un rasgo visual o auditivo, aunque no falten cualidades propias de otros sentidos.

Con el fin de ordenar el material de la manera más homogénea posible distinguiremos para el estudio de los variados ejemplos en tres grupos, que juzgamos fundamentales, con posteriores subdivisiones:

- a) N de N refiere a objetos.
- b) N de N destaca una cualidad de un personaje.
- c) N de N se emplea para poner de relieve el color, de un objeto o de una persona.

Este último caso es, además, el único de este tipo que aparece en la prosa de Eça de Queiroz de forma recurrente.

8. 3. 1. N(concreto) de N (concreto) referido a objetos.

En primer lugar están aquellos casos en que esta clase de frase nominal N de N destaca, con un valor metafórico, una cualidad de un objeto determinado. El procedimiento más frecuente es que esta construcción N de N resalte alguna característica,

algún rasgo visual que señala el aspecto del objeto en cuestión:

6. a. El mar de las Antillas, cuyo trémulo seno de esmeraldas penetraba la vista, me atraía, me fascinaba; (...) (F, 111)
- b. El mar de las Antillas, con su trémulo seno de esmeralda donde penetra la vista, me atraía, me fascinaba, como fascinan los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios de cristal en el fondo de los lagos. (SE, 96)
- c. Sobre el dormido cristal de esmeralda, la fragata dejaba una estela de bullentes rizos. (SE, 107)
- d. Las ovejas acudían solícitas rodeando la balsa, y en el silencio de la noche sentíase el rumor de las lenguas que rompían el místico cristal de la fuente. (FS, 45)
- e. Y la niña, toda en rubor, apartó los ojos del caballero legitimista, mirando aquella rasgadura de mar verdoso y tormentoso que se alcanzaba desde el balcón. (LCC, 122)
- f. Sobre el fondo sinfónico del anochecido cruzaba ululante la queja de los perros. (LCM, 131)

Esta frase metafórica tiene siempre valor descriptivo, y sintetiza en un Sintagma Nominal un rasgo determinado del ambiente, presentado como característico y fundamental. Lo más frecuente es que se refiera al agua, y, sobre todo, al mar.

Así, (6a), (6b) (que, en rigor, podrían considerarse un mismo ejemplo) y (6c) son representativos del primer tipo de metáfora de genitivo distinguida por Ch. Brooke-Rose¹⁵, que se puede representar esquemáticamente como A= el B de C. Es decir, el N de N es todo él un término metafórico, que alude a un término propio, que puede estar explícito -(6a) y (6b)- o implícito, aunque se sobreentienda con facilidad -(6c)-.

Los restantes ejemplos de (6) pertenecen al segundo grupo distinguido por la misma autora¹⁶, el B de C (B=C). Puede indicar tanto la igualdad entre ambos términos -(6d) y (6f)- como

un rasgo determinado del objeto en cuestión -(6e)-. En el segundo sustantivo, el regido, suele aparecer alguna indicación de color, bien por la presencia de un adjetivo de color -(6e)-, bien por la sustitución de mar por esmeralda, que, entre sus semas, lleva implícito el de color verde -(6a) y (6b)-.

Dentro de este tipo de Sintagma Nominal, compuesto por N de N, en el que se identifican dos objetos sensibles no personales, es interesante tratar aparte una frase nominal que aparece con gran frecuencia en las primeras obras de Valle-Inclán. Consiste en identificar la lluvia y, en menor medida, algún otro fenómeno atmosférico, con un velo (o variantes como sudario o cortina). En ocasiones se resalta, además, el color de ese velo = lluvia, siempre ceniciento. Por otro lado, sudario, presente sobre todo en SQ, aporta la isotopía 'muerte' al relato. Es decir, que esta construcción puede esquematizarse como el velo de la lluvia¹⁷:

7. a. El sudario ceniciento de la llovizna las envolvía: No acababan nunca. (SQ, 9)
- b. Durante mucho tiempo estuve contemplando la cortina cenicienta de la lluvia que ondulaba en las ráfagas del aire. (SQ, 10)
- c. Un velo de niebla ondulaba en las ráfagas del aire: (SI, 104)
- d. (...) con la frente apoyada en los cristales de la ventana contemplaba los montes envueltos en la cortina cenicienta de la lluvia. (SI, 152)
- e. Los días se sucedían monótonos, amortajados en el sudario ceniciento de la llovizna. (FS, 18)

El tercer tipo que puede distinguirse en este primer grupo de frases nominales del tipo N de N referido a objetos o animales consiste en que la cualidad desatacada no alude al aspecto del objeto, sino que resalta movimiento o ruido de una cosa, de un animal o de un grupo de personas:

8. a. (...); comencé a oír el canto de madrugeros gallos, y el murmullo bullente de un arroyo que parecía despertarse con el sol. (SP, 19)

- b. A veces todo el grupo tenía un vaivén de borrachera, y se adelantaba tartajeando para volver, en otro vaivén, a recogerse en el ancho quicio. (LCC, 54)
- c. Traía el viento un apagado oleaje de clamores aplausos. (TB, 70)
- d. El tumbo del mar batía la muralla y el oboe de las olas cantaba en los pechos cruzados de bandas: (...) (LCM, 32)
- e. A lo largo del camino, oculta en los encinares, sonaba la castañuela de la urraca. (LCM, 92)
- f. El rostro oscuro del cachicán bailó en el ángulo desquiciado de un reflejo: (...) (LCM, 109)

Este recurso se utiliza desde las primeras obras de Valle-Inclán para destacar el movimiento y el ruido producido por un objeto o un animal; si bien, como puede apreciarse en los ejemplos agrupados en (8), alternan casos en que se documentan construcciones altamente tipificadas en el uso - (8a) u (8c), en menor medida (8b) - con creaciones originales y novedosas - (8d-g) -

En (8d) aparecen en una misma oración dos Sintagmas Nominales compuestos por la misma estructura N de N. En ambos casos, se reproduce este clase de frase nominal. En toda la oración se mantiene la misma identificación entre mar y ruido, que se matiza, con posterioridad, con la isotopía de 'música' (el oboe de las olas cantaba). Por otra parte, también es de notar la cita d'annunziana con la que culmina la cláusula en cuestión (el triunfo de la muerte¹⁸). El mismo fenómeno se atestigua en (8e), donde se destaca el ruido desagradable producido por la urraca al cantar por medio de este Sintagma Nominal. Dicho concepto que se resume en el sustantivo castañuela. En cambio, en (8f), la noción de gran movimiento se refuerza por la inserción del adjetivo desquiciado modificando a ángulo.

8. 3. 2. N (concreto) de N (concreto) referido a un ser humano.

Dentro de estas frases nominales del tipo N de N en las que ambos sustantivos aluden a objetos sensibles, de manera que el primero representa una cualidad del segundo, se pueden encontrar en toda la obra en prosa de Valle-Inclán abundantes ejemplos en los que se destaca una cualidad de un ser humano, y, sobre todo, de alguna parte de su cuerpo. Los esquemas de identificación metafórica entre esa parte del cuerpo con un objeto sensible determinado suelen ser constantes, aunque en las últimas obras de Valle-Inclán se puede notar una variación, que pasa de una simple identificación al empleo de estos mismos esquemas nominales con intención degradadora, esperpentizadora.

Este tipo de N de N puede, a su vez, subdividirse según los estilemas recurrentes utilizados para destacar una característica de una parte determinada del cuerpo de un personaje dado, al repetirse, con gran regularidad, dichos esquemas nominales. Lo más corriente es que la metáfora contenida en este Sintagma Nominal suele estar, al menos en la prosa de las Sonatas y obras coetáneas, altamente codificada por la tradición poética e, incluso, muy gastada por el uso, de tal forma que algún crítico las ha calificado como banales¹⁹. Sin embargo, deben tenerse en cuenta por su frecuencia y porque esa identificación por medio de N de N, además de estar dedicada, con claridad, a una parte del cuerpo determinada, es el molde sintáctico y semántico que permite, en posteriores obras, a Valle-Inclán la creación de giros nominales novedosos e interesantes.

El primer subtipo que se puede distinguir consiste en identificar bien al cabello, bien a las pestañas, con alguna clase de tela. Este procedimiento puede esquematizarse con la siguiente fórmula: el velo de los cabellos/las pestañas. Como hemos advertido con anterioridad, Valle-Inclán en sus últimas obras utiliza el mismo esquema para referir a los cabellos de un personaje, pero con intención claramente paródica:

9. a. Contemplaba al poeta y le sonreía con los ojos a través del velo eléctrico y sedño de las pestañas; (...) (Ep, 189)
- b. Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. (SO, 23)
- c. Concha cerró un momento los ojos, y poniéndose en pie comenzó a recogerse la madeja de sus cabellos: (SO, 23)
- d. Era una niña encantadora, con ojos llenos de vida y cabellera de luengos rizos que besaban el terciopelo de las mejillas. (SI, 110)
- e. Se inclinó besándome la mano, y al incorporarse tenía el terciopelo de los ojos brillantes de lágrimas. (SI, 142)
- f. En las hundidas cuencas, casi se transparentaba el globo de los ojos bajo el velo descarnado y amarillento de los párpados. (SP, 69)
- g. Pasé amorosamente mis dedos entre la seda de sus cabellos, (...) (SE, 131)
- h. El retinto garabato del bigote dábale fiero resalte al arregañ lobatón de los dientes que sujetan el fiador del pavero con toquilla de plata: (TB, 40)
- i. Y le desprecia con un gesto, tirándose del pirulo chivón de la barba, el Mayor Abilio del Valle: (TB, 85)

Los ejemplos (9a-g) pueden tomarse como formas canónicas de este tipo que hemos distinguido. Velo, madeja o terciopelo destacan tanto la forma y el color de la parte del cuerpo individualizada, y, a la vez, resaltan, de manera implícita, una cualidad relativa al tacto.

Es habitual que este sustantivo esté modificado por algún adjetivo que exprese color, con lo que se refuerza, aún más, este rasgo visual u olfativo en la identificación metafórica. En ocasiones -(9a)-, el adjetivo puede reforzar el contenido expresado en velo (velo sedño).

Además, en estos casos, si lo normal es que la metáfora corresponda a la formulación el B de A, no faltan casos de la fórmula de tres términos - (A) el B de C-, como en (9e) y (9f). El término real al que refiere la metáfora es pestañas (el terciopelo de los ojos y el velo de los párpados, respectivamente). Puesto que todo el Sintagma Nominal es metafórico, el adjetivo que señala algún rasgo complementario puede modificar al primer sustantivo - (9f) - o al segundo - (9e) -.

En (9h) y en (9i) se presenta el mismo molde para destacar, asimismo, el pelo del personaje, pero donde antes aparecía velo, ahora está presente garabato, es decir, un instrumento o un dibujo, aunque se mantiene la presencia del rasgo [+color] expresado en un adjetivo (retinto). Este recurso se potencia aún más a través de la presencia en la misma oración de otra construcción N de N, con la misma intención esperpentizadora de la anterior. En (9i) se reproduce este mismo esquema, con la presencia de chivón como elemento corrector de la metáfora¹⁹, que permite la correcta descodificación de la misma.

En estos dos ejemplos se trata de destacar matices degradadores de los personajes, pero con el mismo esquema sintáctico e, incluso, semántico, al tomar como partida la construcción N_{concreto} de N_{concreto}: el primero indica la forma y el segundo el pelo (pestañas, barba, etc.) del personaje.

El segundo subtipo que se puede distinguir en esta clase de frase nominal en la que ambos sustantivos son concretos y se utilizan como elemento descriptivo de una parte del cuerpo de un personaje determinado, consiste en identificar la boca o los ojos de un personaje con alguna flor, por medio del siguiente esquema, la flor de su boca/sus ojos:

10. a. Y al mismo tiempo, en la rosa pálida de su boca temblaba una sonrisa. (SO, 45)

b. Y con la sonrisa desvaneciéndose en la rosa marchita de su boca, quedóse contemplando a la más pequeña de sus hijas, (...) (SO, 62)

- c. Misteriosa llama temblaba en la azulada flor de sus pupilas, (...) (FS, 25)
- d. Adega levantó hasta el peregrino las tímidas violetas de sus ojos: (FS, 50)
- e. (...), y siempre responde igual, con las pestañas de oro temblando sobre la flor triste de sus pupilas: (FS, 68)
- f. Cuando alguien cruzaba por su lado, las tristes violetas de sus ojos se alzaban como implorando, pero nadie reparaba en ella. (FS, 72)
- g. Adega, con las violetas de sus ojos resplandecientes de fe, (...) (FS, 77)
- h. Resplandecía, como búdico vientre, el cebollón de su calva, (...) (TB, 45)
- i. Por el pintado corazón de la boca vertía el humo del cigarro: (TB, 107)

Los ejemplos citados en (10a-g) podríamos considerarlos como canónicos, al repetir esta misma construcción N de N, con intención descriptiva, y al aplicarla a unas partes del rostro de un personaje femenino determinadas (ojos, boca). Este recurso no se aplica indiscriminadamente a cualquier personaje femenino, sino que cada giro está dedicado a un determinado personaje en cuestión, con lo que se constituye, por tanto, en un cliché narrativo²¹. Esto es, (10a) y (10b), pertenecen a una misma obra, SQ, y destacan por este recurso una característica determinada de Concha, empleando esta frase nominal constituida por N de N, reflejada en la expresión la rosa de su boca. Por contra, (10c-g) corresponden a FS, donde se destaca siempre los ojos de Adega con este recurso -la flor/las violetas de sus ojos-.

Por otro lado, en los dos recursos descriptivos que hemos distinguido hasta el momento los sustantivos regentes están modificados por adjetivos constantes. Así, en (10a) y (10b) la identificación entre rosa y boca se matiza con la presencia de pálida y marchita, respectivamente. Con lo que, además de indicar color (apagado) y forma, se trata de otra manera de anunciar, de manera proléptica²², el final de SQ con la muerte de Concha.

En los ejemplos citados de FS los epítetos, forman hipálage con flor y violetas, al sugerir características propias de Adegá -tristes en (10e) y (10f), tímidas en (10d)-. De tal manera que en ambos recursos, que bien pueden considerarse como clichés narrativos de estas obras, se trata de expresar, junto con la identificación metafórica, la forma, el color y diversas características del personaje en cuestión.

En (10h) y (10i) se mantiene el mismo esquema, pero con intención degradadora, esperpéntica. En especial se destaca el ejemplo citado en (10i) el pintado corazón de la boca. En este Sintagma Nominal, se mantiene el mismo esquema observado con anterioridad, pero basta con la sustitución de un adjetivo, más o menos neutro, por otro como pintado, que, al modificar a corazón, permite inferir esta intención degradadora.

El tercer subtipo es más heterogéneo. Consiste en utilizar esta construcción N de N, en la que ambos son sustantivos concretos, para destacar algún rasgo de carácter descriptivo de la cara o de la cabeza de un personaje dado. Aunque no son tan frecuentes como los casos citados en (9) y (10), puede decirse, de modo general, que en este Sintagma Nominal se tiende a indicar el color y la forma, sin que falten combinaciones de ambas cualidades. Este procedimiento se documenta en toda la obra en prosa de Valle, si bien, lo que al principio se utiliza en un sentido neutro, en sus últimas obras tiene un claro matiz caricaturesco:

11. a. (...) la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla, (...) (F, 150)
- b. Y ella frunciendo el arco de su lindo ceño, respondió: (...) (SI, 127)
- c. (...), y buscando el bálsamo de aquellos ojos aterciopelados miré a las ventanas, (...) (SI, 160)
- d. Y sonreía mostrando la caverna desdentada de su boca. (SP, 74)
- e. Nacho Veguillas también tenía el vino sentimental de boca babosa y ojos tiernos.

(TB, 101)

- f. El Marqués acudió al zaguán, y el ritmo del trote rimaba el teclado de su risa ovejuna: (LCM, 134)

El último subgrupo que se puede distinguir consiste en que la construcción N de N esté constituida del siguiente modo: el primer sustantivo indica un objeto concreto y el segundo, una parte del cuerpo, distinta de la cabeza (por lo general, se trata de las extremidades) de un personaje determinado.

En este subtipo se puede decir lo que hemos comentado hasta el momento, con la añadidura de que además de aspecto, forma y/o color, puede estar empleado, asimismo, para expresar movimiento:

12. a. (...), suspiré inquietado con un beso apenas desflorado, una fresa del seno. (SI, 118)

- b. Calló un momento, y echándome al cuello el amante nudo de sus brazos, murmuró en voz muy baja: (SI, 118)

- c. Y besando la cruz de sus dedos, con tanta devoción como gitanería murmuró: (SI, 127)

- d. (...) debajo del candil, que al oscilar, tan pronto dejaba toda la figura en la sombra, como iluminaba el pergamino del rostro y de las manos. (SP, 75)

- e. Cerró, y corrida la aldaba, abierto el compás de las piernas, tiró de machete: (TB, 103)

- f. El Coronelito, en medio, abierto de brazos y zancas, desconcierta con una mueca el mascarón de la cara y ornea un sollozo, los fuelles del pecho inflando y desinflando: (TB, 143)

- g. La niña del trato bajaba los ojos a las falsas pedrerías de sus manos: (TB, 231)

- h. La niña, muy honesta con pisar de puntas y los ojos en tierra, apenas apoyaba el teclado de las uñas suspendida en el guante blanco del Doctor Polaco. (232)

- i. La sombra trenqueleante, apretando la boca

sin dientes, afirmaba en la estaquilla el pergamino de la mano. (LCM, 93)

8. 3. 3. N (concreto) de N (concreto) para destacar color.

El último grupo que puede distinguirse en este tipo de frase nominal N de N, en la que ambos sustantivos refieren a objetos sensibles, consiste en que la cualidad que se destaca en el primer sustantivo es el color de un objeto o de una persona. Si bien, en diversos ejemplos tratados con anterioridad, la cualidad destacada en el nombre puede contener implícito o por medio de la inserción de un adjetivo, un matiz referido al color, en estos casos que vamos a tratar a continuación es el color²³ del objeto la cualidad fundamental.

Dentro de este recurso, pueden distinguirse, asimismo, tres grupos principalmente:

- a) El sustantivo regente tiene un significado amplio, o si se prefiere, difuso, y está modificado por un adjetivo que indica color
(el fondo dorado de sus ojos).
- b) El sustantivo regente indica un objeto, caracterizado, en la tradición cultural por su color (el oro de sus cabellos).
- c) El sustantivo regente es un nombre de color.

El primer subgrupo distinguido consiste en que la noción de color se expresa por medio de un adjetivo que modifica a un sustantivo de significado amplio (fondo, sombra, reflejo, etc.), con lo que la cualidad que se pone de relieve es fundamentalmente el color dado. Esta construcción tiene, por lo general, valor descriptivo y resume por medio de N de N, en una pincelada, un rasgo visual que se presenta como predominante en la escena:

- 13. a. Calló, suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío. (SP, 25)
- b. (...) los buitres que coronaban la cumbre batían en el aire sus alas, abiertas sobre

- el fondo encendido del ocaso: (FS, 62)
- c. (...) un gran bulto de gente caminando por aquella calzada aldeana que se aparecía envuelta en el vapor violeta de la puesta solar. (LCC, 137)
 - d. El huerto, inmóvil en la sombra azul de la tarde, les ofrece el perfume inocente de sus rosas. (LCC, 148)
 - e. Un globo de colores se quemaba en la turquesa celeste, sobre la campa invadida por la sombra morada del convento. (TB, 40)
 - f. Una guitarra llora penas. El nocturno morado del cielo solemniza las voces y las sombras. (LCM, 18)
 - g. El vaho azulado de los olivos se dilatava en onduladas líneas, colmadas de silencio y galbana. (LCM, 101)
 - h. El Coronel, con el reflejo azul de las cortinillas bailándole sobre los ocos biliosos de la cara, acentuaba su mueca de difunto humorístico: (LCM, 190)

Esta construcción N de N en la que se destaca el color como característica principal de un objeto determinado, por un adjetivo que modifica al primer sustantivo, de carácter general, suele aparecer, por lo general, como término de preposición (en, sobre) con valor locativo -todos menos (13f) y (13g)-. De ese modo se manifiesta el valor descriptivo de esta frase, sobre todo para resaltar una cualidad visual presentada como fundamental de un paisaje. El sustantivo, que sirve de trampolín, para la presencia de la nota de color, es un nombre con un significado amplio, que permite, a su vez, la presencia del adjetivo: fondo - (13a) y (13b)-, vapor/vaho - (13c) y (13g)-, sombra - (13d) y (13e)-, nocturno - (13f)-, o reflejo - (13h)-.

En algunos de estos ejemplos esta clase de N de N se combina en la misma frase con otras variantes del mismo Sintagma Nominal - (13a), (13d) y (13h)-, para continuar la idea reflejada en N de N o para provocar un contraste entre ambos Sintagmas Nominales - (13h)-.

En (13a) se combina un Sintagma Nominal de la clase que comentamos (el fondo dorado de sus ojos) con otra frase nominal asimismo metafórica, que pertenece a una de las construcciones más frecuentes del tercer grupo que hemos distinguido: primer nombre concreto y segundo abstracto (la llama de un fanatismo trágico y sombrío), que continúa y completa la metáfora contenida en la alusión al color.

En (13d) a la construcción N de N que expresa color le acompaña otro Sintagma Nominal (el perfume inocente de sus rosas) en la que se resalta el olor, predominante en el paisaje, con lo que se reúnen así, en una misma oración y en un mismo recurso, dos rasgos sensoriales (visual y olfativo, respectivamente) presentados como rasgos fundamentales de un ambiente determinado.

En (13h), por medio de la misma construcción, se produce un contraste de color entre el del ambiente, contenido en el reflejo azul de + objeto, y el del personaje, reflejado en ocres biliosos + parte del cuerpo. Sin embargo, en este último Sintagma ya se documenta un procedimiento más propio del segundo subgrupo, pues ocres es un nombre que tiene implícita y como característica fundamental la noción de color.

El segundo subtipo distinguido para la expresión de color en N de N consiste en que el primer sustantivo, el regente, es concreto, su significado es el de un objeto, caracterizado en la tradición, por su color. Si bien lo habitual en la prosa de Valle-Inclán es el uso de expresiones altamente codificadas en la tradición poética, en sus últimas obras consigue algunos ejemplos verdaderamente innovadores:

14. a. La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, (...) (SO, 26)

b. En el fondo de la chimenea brillaban los rubíes de la brasa, y de tiempo en tiempo una llama alegre y ligera pasaba corriendo sobre ello. (SO, 61)

c. (...), y mis ojos se llenan de lágrimas

- cuando peino la nieve de mis cabellos. (SO, 87)
- d. (...), y todavía más lejos levantaban sus cimas ungidas por el ámbar de la luz los cipreses de San Clodio Mártir. (FS, 59)
- e. El rocío brilla sobre el oro de sus cabellos. (FS, 67)
- f. (...), dos peponas amulatadas: el barro melado de sus facciones se depuraba con una dulzura de líneas y tintas en el ébano de las cabezas pimpantes de peines y moñetes, un drama oriental de lacres y verdes. (TB, 92)

Esta forma de utilizar esta variante de N de N refiere a dos aspectos determinados, una parte del cuerpo - (14a), (14c), (14e) y (14f)-, o una nota del paisaje que, por medio de este recurso, se presenta como caracterizadora, como básica, de un ambiente dado - (14b) y (14e)-.

Con todo, cuando se destaca el color, a través de un sustantivo que lleva implícita (i. e., está connotado²⁴) la marca de color, Valle-Inclán suele emplear identificaciones muy codificadas y utilizadas con gran asiduidad en la tradición poética: los rubíes de la brasa en (14b), la nieve de mis cabellos en (14c), el oro de sus cabellos en (14e). Sin embargo, lo interesante, en estos casos, es que se privilegie sistemáticamente esta clase de Sintagma Nominal, en el que se indica color en el primero de ellos, de manera implícita, y en el segundo el objeto al que se le atribuye ese color como fundamental.

Más interesante es el ejemplo citado en (14f), en el que dos Sintagmas Nominales de este tipo describen a unos personajes episódicos en el relato, dos mulatas, y destacan, en ambos casos, el color como característica básica. En el primer N de N (el barro melado de sus facciones) se combinan los dos procedimientos citados con anterioridad: un sustantivo que lleva implícito el rasgo de color modificado, además, por un adjetivo

que, asimismo, contiene la marca de color (barro melado), referidos ambos a una parte del cuerpo determinada de estos personajes (facciones). El segundo N de N (el ébano de las cabezas) corresponde al esquema distinguido para agrupar estos procedimientos, al aparecer como sustantivo regente uno que si bien no es, en sentido estricto, un nombre de color, lleva entre sus rasgos más significativos la noción de color.

Por otra parte, en este mismo (14f) estos Sintagmas Nominales se combinan con otras frases nominales del mismo tipo, también con valor descriptivo, pero pertenecientes al cuarto tipo que vamos a distinguir: N_{abstracto} de N_{concreto} (dulzura de líneas y tintas, un drama oriental de lacres y verdes).

El tercer, y último tipo distinguido en la prosa de Valle-Inclán para destacar color en una construcción N de N consiste en que el primer sustantivo es de color, y el segundo suele ser, por lo general, o una parte del cuerpo de un personaje, o un sustantivo que indique lugar o paisaje, aunque no falten, sobre todo a partir de TB, usos metafóricos o tematizaciones del color más audaces:

15. a. La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos. (SO, 19)
- b. Atega escuchaba conmovida el trémulo balido, que parecía subir llenando el azul de la noche, como el llanto de un niño. (FS, 56)
- c. (...), y la mirada de sus ojos [de la niña de la posada] y el rosa pálido de su boca tenían una tristeza sagrada. (LCC, 125)
- d. El Barón de Benicarlés, con una punta de ironía en el azul desvaído de los ojos, y las manos de odalisca entre las sedas del faldero, (...) (TB, 54)
- e. Las sombras de los murciélagos agitaban con su triángulo negro la blancura nocturna de la ruina. (TB, 79)
- f. El Tirano corría el cielo el campo de su catalejo: Tenía blanco de luna la calavera: (TB, 87)

- g. (...): el rojo de los cigarros las señalaba en sus lugares. (TB, 91)
- h. Filomeno Cuevas cruzó las manos sobre los trastes, agudos los ojos, y en el morado de la boca, una sonrisa recalmada. (TB, 144)
- i. El Barón de Benicarlés, limitaba el azul horizonte de los ojos huevones, entornando los párpados. (TB, 200)
- j. El Ministro de Su Majestad Católica, con un destello de orgullo en el azul porcelana de las pupilas, volvió la espalda al rufo, (...) (TB, 202)
- k. La Señora, purpúrea de piadosos favores, mareándose un poco, se abanicaba, ahuyentando el espectro de la muerte: (LCM, 36)
- l. (...), y el nigromante ladrido de los canes rasgaba el azul nocturno de grillos y lucero: (...) (LCM, 135)

Este último procedimiento distinguido en este segundo grupo en el estudio de estas frases nominales con cierto valor metafórico para destacar el color de un objeto o personaje se documenta con mayor frecuencia en la prosa de Eça de Queiroz, con valores similares a los señalado en Valle-Inclán.

Dentro de este segundo grupo formado por N_{concreto} de N_{concreto}, la que se documenta con mayor abundancia en la obra del narrador portugués consiste en que el primer sustantivo, el regente, es un nombre de color, y el segundo, el término de la preposición de, es un sustantivo que designa al objeto o personaje del que se destaca ese color, como característica definitoria:

- 16. a. [un criado] (...); era talvez avô -e curvado, vermelho de vergonha, (...) (Q Crime do Padre Amaro, 121)
- b. (...) para além era o azul fino e frio do rio. (Os Maias, II, 251)
- c. (...), a brancura macia dum mármore frio. (Últimas Páginas, 179)

- d. (...) a viu, numa réstea de sol, aureolada pelos seus cabelos de oiro, com as compridas pestanas pendidas sôbre o livro de Horas, o rosário caindo de entre os dedos finos, fina tôda ela e macia, e branca, de uma brancura de lírio aberto na sombra, (...) (Contos, 207)

8. 4. N (concreto) de N (abstracto).

El tercer grupo que se puede distinguir en esta frase nominal N de N, con valor metafórico, es el formado por aquellos Sintagmas Nominales en los que el primer sustantivo, el regente, es concreto, alude a un objeto sensible, y el segundo, el regido, es abstracto, o mejor, señala objetos no sensibles, no percibibles por los sentidos²⁵. Es una construcción que, si bien puede documentarse a lo largo de toda la obra en prosa de Valle-Inclán, se emplea con cierta abundancia, sobre todo en sus primeras obras.

En la prosa de Eça de Queiroz se documenta en escasas ocasiones y con valores claramente tipificados en la tradición poética. En los ejemplos que hemos documentado en la prosa del autor de A Relíquia se trata fundamentalmente de destacar una cualidad ambiental, para caracterizar una descripción:

17. a. (...), das nossas tendas erguidas, sob o esplendor das estrelas, e da caravana marchando e contando, por entre as ruínas de nomes sonoros. (A Relíquia, 279)

- b. Assim, ele podia às vezes entrar na casa do tio Esguelhas com uma ar de satisfação misteriosa e um embrulhozinho na mão. Era algum pressente para Amélia, um lenço de seda, uma gravatinha de cores, um par de luvas. (O Crime do Padre Amaro, 364)

- c. E apenas Amaro pôs o pé dentro do pomar, rompeu pelo silêncio da noite escura um tão desabrido ladrar de cães -que o senhor pároco abalou pela estrada, batendo o queixo de terror. (O Crime do Padre Amaro, 445)

El ejemplo más abundante en la prosa de Valle consiste en que el primer sustantivo aluda a fuego o a algún término propio de su campo semántico, y el segundo, el abstracto, indica una cualidad propia del personaje, sobre todo amor. De ahí que la forma canónica de esta construcción puede esquematizarse (así lo hacen diversos críticos)²⁶ en la expresión el fuego del amor:

18. a. Ella, tan inocente, sentía el fuego del rubor en toda su carne. (F, 164)
- b. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo, ya moribunda, ya frenética en su lengua dorada. (SO, 46)
- c. Uno a uno, mis días se caldeaban en la gran hoguera del amor: (SO, 87)
- d. La llama del amor ardía en sus ojos con un fuego sombrío que parecía consumirla: (SI, 116)
- e. Eran los ojos de la niña, y al reconocerlos sentí como si las aguas de un consuelo me refrescasen la aridez abrasada del alma. (SI, 142)
- f. Olvidé el tono sentimental y con el fuego de los años juveniles le dije: (SI, 153)
- g. El sayal andrajoso del peregrino encendía en su corazón la llama de cristianos sentimientos. (FS, 16)
- h. Tenía en los ojos lumbre de bienaventuranza, cándido reflejo de estrellas. Su voz estaba ungida de santidad. (FS, 30)
- i. Y levantaba el rostro transfigurado, con una llama de mística lumbre en el fondo de los ojos, y las pestañas de oro guarnecidas de lágrimas. (FS, 60)
- j. (...), murmuró con una llama de amor en los ojos y la voz enajenada: (LCC, 12)
- k. Tirano Banderas, con gesto huraño, esquivó el humo de la adulación, las volutas enfáticas. (TB, 44)

En estos ejemplos de (18), se pueden distinguir dos procedimientos, fundamentalmente, en los que interviene la construcción N de N, que hemos sintetizado bajo la fórmula el

fuego del amor.

En el primero, representado en (18b), (18c), (18d), (18e) y (18g), la frase nominal está insertada en una oración en la que se desarrolla o se mantiene la metáfora contenida en la frase nominal. Esta construcción N de N puede ocupar posición inicial en la frase, con lo que se origina a partir de ella el desarrollo metafórico de la oración -(18b), (18d)-, o estar precedida por un verbo, con valor traslaticio, que facilita la comprensión de la metáfora contenida en este Sintagma Nominal -(18c) y (18g)-, que ocupa en estos casos posición final en la frase.

Incluso, es posible, como ocurre en (18e), que esta construcción metafórica expresada por medio de N de N esté en contraposición con otro Sintagma Nominal del mismo tipo -las aguas de un consuelo, la aridez abrasada del alma-.

El segundo procedimiento que puede diferenciarse en esta construcción el fuego del amor consiste en que dicho Sintagma Nominal está coordinado -(18f), (18i) o (18j)- o en estructura apositiva correctora de una segunda metáfora, que sin la presencia de la frase N de N sería difícilmente inteligible -(18k)-.

Por otra parte, esta metáfora de genitivo, el fuego del amor, tiende a concretarse con gran frecuencia por medio de una localización determinada en una parte del cuerpo del personaje, en especial, los ojos -(18a), (18d), (18g), (18h), (18i), (18j)-.

Una variante de este tipo de frase nominal en la que el primer sustantivo, el regente, es concreto, y el segundo, el regido, es abstracto, está representada en ejemplos como los siguientes:

19. a. El viejo rosal de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse piadoso sobre una sepultura. (SO, 7)

- b. Yo sentía pasar como una brisa abrilena

sobre el jardín de los recuerdos. (SO, 44)

- c. Concha [...] le preguntó si debía deshojar en el viento la flor de sus amores, (...) (SO, 52)
- d. (...) los lirios blancos de la caridad también la aromaban. (SP, 46)

Estos casos, si bien menos frecuentes que los agrupados en (18), son una variante de la construcción sintetizada bajo la etiqueta el fuego del amor. En los agrupados en (19), se mantiene en el sustantivo regido la alusión a un sentimiento determinado, sobre todo amor, pero el primer nombre, el regente, ya no alude a fuego, sino a flor, jardín, o a algún término perteneciente a su campo conceptual.

Por otra parte, si en los ejemplos anteriores, podían distinguirse, al menos, dos procedimientos en los que participaba N de N, en los casos de (19), sólo aparece el primero de ellos. Es decir, N de N puede ocupar posición inicial o final de la oración, pero en ambos casos la metáfora contenida en el Sintagma Nominal proyecta la identificación sentimiento = flor en toda la frase en la que se inserta, de tal modo que la construcción N de N permite un desarrollo metafórico más amplio -oracional-, que funciona, a la vez, como elemento corrector, explicativo de la metáfora.

Esta construcción N de N en la que el regente es concreto y el regido abstracto puede aparecer también en casos como los siguientes:

- 20. a. (...) el aire de los suspiros, aun cuando perfumado y gentil, sólo debe durar lo que una ráfaga. (SO, 40)
- b. Mi pensamiento voló como una alondra rompiendo las nieblas de la modorra donde persistía la conciencia de las cosas reales, angustiada, dolorida y confusa. (SI, 142)
- c. (...), y acaricié aquella cabeza que parecía tener un nimbo de tristeza infantil y divina. (SI, 142)

- d. El bravío del ganado recalentaba la neblina del alma. (TB, 110)
- e. La mueca mordía la herrumbre del silencio: (TB, 232)
- f. La Reina sentíase desmayar en una onda de piedad candorosa, (...) (LCM, 23)

en los que el primer sustantivo sigue siendo concreto, pero refiere a fenómenos atmosféricos, metereológicos -niebla, aire, y similares-, y el segundo sustantivo, el término de la preposición de, mantiene la alusión a sentimientos, a cualidades abstractas de un personaje dado.

Pero, si en los ejemplos de (18) y (19), el sentimiento es amor o algún parasinónimo, en (20) hay un mayor grado de dispersión, por lo que es necesario, en algunos casos, la presencia de algún acotador²⁷ que permita el cabal entendimiento de la metáfora contenida en el Sintagma Nominal. Este procedimiento se puede realizar al establecer con anterioridad una comparación -(20b)-, en la que el término real sea abstracto y el de comparación concreto (mi pensamiento voló como una alondra). A partir de este símil aparece, sin riesgo de no inteligibilidad, la metáfora contenida en N de N (las nieblas de la modorra).

Otro recurso, documentado en (20c) y (20f), consiste en añadir, con valor especificativo, un(os) epíteto(s) al sustantivo regido, al que aporta el contenido [+abstracto] en esta construcción. En (20a), también se puede entender la existencia de esta clase de corrección metafórica por la adición de una serie adjetival, si bien ocupa posición incisa y está introducida por aun cuando. En los tres casos la función de los adjetivos es matizar, especificar el alcance del sustantivo regido, del abstracto.

Un grupo más heterogéneo en este tipo de construcción N de N con valor metafórico, en el que el primero es concreto y el segundo es abstracto se ejemplifica en los siguientes casos:

21. a. ¡Qué pálida estaba! ¡Sentí en la garganta el nudo de la angustia. (SO, 14)
- b. Hacía mentalmente examen de conciencia, queriendo castigar mi alma con el cilicio del remordimiento, y este consuelo de los pecadores arrepentidos también huyó de mí. (SI, 159)
- c. En aquel vetusto parador gusté las mayores venturas amorosas, urdidas con el hilo dorado de la fantasía. (SE, 151)
- d. El ilustre gachupín extravagaba por los más encumbrados limbos la voluta del pensamiento. (TB, 119)
- e. Don Celes sentíase revestido de sagradas ínfulas y desplegaba petulante la curva de su destino con casaca bordada, (...) (TB, 198)
- f. Los ojos huevones, la boca fatigada, diseñaban en fluctuantes signos los toboganes del pensamiento. (TB, 203)

En todos estos ejemplos citados en (21), el sustantivo regente, el concreto, indica objetos sensibles, por lo general manufacturados, y el regido continúa siendo abstracto, pero, en esta ocasión, refiere, no tanto a sentimientos como a procesos mentales (remordimiento, fantasía, pensamiento, etc.).

Es de notar, por otra parte, el valor negativo, presente en algunos casos de este uso metafórico -(21a), (21b) y (21f)-, que tienda a ocupar posición final de oración, y que suela estar regida dentro de la frase -(21b), (21c), (21e), (21f)-.

Es decir, que esta clase de identificación metafórica exige que, en la oración en la que interviene, aparezca antes algún(os) elemento(s) que introduce(n) el matiz traslaticio enunciado en N de N, y, en algún caso, puede desarrollarse con posterioridad -(21b)- el contenido figurado en el resto del período.

8. 5. N (abstracto) de N (concreto/abstracto).

El último recurso destacable en esta clase de construcción N de N con valor metafórico, en la que el primer sustantivo es concreto y el segundo abstracto, consiste en que el regente sea [+animal] y/o [+humano], y el regido continúa siendo abstracto y alude a un sentimiento determinado.

El fenómeno más documentado se centra en que el regente refiera, sobre todo, a acciones o resultados efectuados por seres animados, sin que falte, en algún caso, la construcción animal de sentimiento:

- 22. a. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario, para probar la punta de sus flechas. (F, 92)
- b. Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas; exhalábase el perfume de unos sentimientos extraños, a la par pecaminosos y místicos. (F, 143)
- c. -No volví, porque esperaba que tú me llamasess. ¡Ah, el Demonio del orgullo! (SO, 22)
- d. (...), sentía levantarse en mi alma de aventurero y de cristiano, el rumor agosto de la Historia. (SE, 108)
- e. Don Celes, rubicundo entre las patillas de canela, poco a poco, iba inflando la botarga, pero con una sombra de recelo, una íntima y remota cobardía de cómico silbado. (TB, 52)

En la mayoría de los ejemplos de (22) aparece un/unos elemento(s) conector(es) o que desarrolla(n) la metáfora establecida en N de N, i. e. un acotador.

Así, en (22a) tras el Sintagma Nominal metafórico se desarrolla un símil en el que, a la par de explicar el valor

figurado de el áspid del deseo, se produce una identificación entre el personaje femenino (pérfida y desenamorada), con otro, presentado como conocido por el lector (el indio sanguinario) y la acción de empozoñar sus flechas.

En (22b), el acotador, el elemento corrector de la metáfora, se expresa en los adjetivos incidentales coordinados, que explicitan en qué consisten los sentimientos extraños, con lo que se unifica, además, la isotopía amorosa con la religiosa (pecaminosos y místicos), rasgo tan característico del ambiente de las Sonatas.

En (22d) y (22e) el N de N metafórico tiene, aparentemente, su correlato con otra construcción del mismo tipo antepuesta en (22d), pospuesta en (22e). Pero en este caso el sustantivo regente indica una cualidad y el regido un personaje presentado como representativo de ella y, al mismo tiempo, conocido del lector por tal cualidad.

El cuarto grupo y último que se puede distinguir en esta frase nominal N de N con valor metafórico es el constituido por aquellos Sintagmas Nominales en los que el nombre regente es abstracto, señala a objetos no sensibles, no perceptibles por los sentidos, y el segundo nombre puede ser indistintamente abstracto o concreto. Si el tercer grupo distinguido (N_{concreto} de N_{abstracto}) se documenta con abundancia en las primeras obras de Valle-Inclán y con mucha menor frecuencia en las posteriores - LCC sería la frontera-, en este apartado (N_{abstracto} de N_{concreto/abstracto}) ocurre al

contrario. Es decir, aunque esta variante se puede documentar desde F, será en TB y LCM donde aparece con mayor abundancia y calidad.

En la prosa de Eça de Queiroz, frente a lo que ocurría en el grupo anterior, se documenta con una gran abundancia este tipo de Sintagma Nominal, aunque sólo con dos realizaciones fundamentales, en relación con el sustantivo término de preposición. Es decir en primer lugar, estarían aquellos casos en que el abstracto destaca una cualidad de un objeto concreto. Y, en segundo lugar, aquellos casos en que la construcción se expresa del siguiente modo N_{abstracto} de N_{abstracto}; esto es, el primer sustantivo destaca una cualidad de otra cualidad referida a un personaje o a una acción determinada.

Del primer tipo distinguido en la prosa de Eça de Queiroz tenemos ejemplos como los siguientes:

23. a. (...) enegrecendo a um canto na lenta humanidade das ramages silvestres. (Os Maias, I, 6)
- b. Muitos camarotes estavam desertos, em toda a tristeza do seu velho papel vermelho. (Os Maias, I, 182)
- c. Por cima da cabeciera pendia a gravura antiga de um Cristo crucificado. (O Crime do Padre Amaro, 33)
- d. (...), sob a primeira pancada de chuva, cortando a escuridão da noite como o clarão vermelho das suas lanternas. (O Crime do Padre Amaro, 476)
- e. Passava a mão, com a tremura duma carícia, sobre o polimento luzidio!... (O Primo Basílio, 375)
- f. O lume apagara-se, o nosso acampamento

dormia no infinito silêncio do vale da Escritura... (A Relíquia, 152)

- g. (...) empurrado involuntariamente para as docuras da vida íntima, fazendo biribi no beicinho de Bibi (...) (O Conde de Abranhos, 174)

Del segundo caso los ejemplos se documentan con menor abundancia y, sobre todo en las últimas obras de Eça. Entre otros, pueden destacarse, como representativos, los siguientes ejemplos de construcciones de N de N en la que los dos sustantivos son abstractos, o, al menos, refieren a entidades no contables:

24. a. (...) Assim aquele inofensivo moço tinha durante horas, sob a excitação colérica de uma paixão contrariada, ambições grandiosas de tirania católica. (O Crime do Padre Amaro, 140)
- b. (...) via-a alta e magra, com o seu longo chale de cachemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica. (O Primo Basílio, 15)
- c. (...) Mas o velho dandy declarou, da profundidade da sua experiência, que essas coisas nunca se sabiam e era preferível não se saberem. (Os Maias, I, 155-156)
- d. (...) exclamou da profundidade do seu conforto (...) (Os Maias, I, 188)

Las maneras de realización de este tipo de frase nominal son variados en la prosa de Valle-Inclán. De ahí que sea necesario intentar establecer una tipología más amplia que la aplicada a la prosa de Eça de Queiroz.

El ejemplo más frecuente y recurrente de esta clase de N de N consiste en que el primer sustantivo, el regente, indique 'miedo' o, al menos, algún término de este campo semántico, o que dicha indicación esté formulada por medio de la adición de un adjetivo que se entienda entenderse como expresión similar a 'miedo':

25. a. El campo tenía una emoción latina de vuntas, de vendimias y de labranzas. (SO, 31)

- b. Me volvía consternado para alcanzar el horror de mi sacrilegio, (...) (SI, 99)
- c. Era la emoción del amor, que da una profunda tristeza a las vidas que se apagan. (SI, 154)
- d. Y su voz embargada por el espanto de mi culpa me estremeció. (SI, 159)
- e. Sus labios, secos y azulencos, parecían agitados por el temblor de un rezo. (SP, 29)
- f. Arrodillada en el claro de luna, esperó con el terror del misterio, oír el vuelo del alma (...) (LCC, 84)
- g. (...), está mirando las escuadras de indios, soturno en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte. (TB, 40)
- h. La momia alargaba humorística el veneno de su mueca y miraba a la vieja rabona, que en los círculos del ruedo, entre el anafre del café y el metate de las tortillas, pasaba las cuentas del rosario, sobrecogida, estremecida en el terror de una noche sagrada. (TB, 219)

Lo más frecuente es que el segundo sustantivo, el regido, sea también abstracto - (25b), (25c), (25d), (25f), (25g) y (25h)-, sólo es concreto el sustantivo regido en (25a) y (25c). Por otra parte, esta construcción nominal resume en un Sintagma Nominal un determinado estado de ánimo de un personaje o de un ambiente o paisaje dado, dentro del texto, y destaca el grado de subjetividad de quien realiza.

Variante del caso anterior y frecuente, sobre todo en las Sonatas, es la siguiente construcción, en la que el primer sustantivo es misterio, que, en alguna ocasión, puede coordinarse con otro nombre, también abstracto. Mucho menos frecuente es que el sustantivo abstracto (encanto, emoción, o similares) esté modificado por el adjetivo misterioso:

- 26. a. Actitud falsa y llena de soberbia, con que aspiraba a encubrir lo que a sí mismo se reprochaba como una cobardía, y no era más que el encanto misterioso de los sentidos. (F, 73)

- b. La Princesa Gaetani me contemplaba sonriendo, y, de pronto, en el dorado misterio de sus ojos, ya adiviné quién era. (SP, 23)
- c. Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría. (SP, 32)
- d. (...) las luengas barbas, que salían del misterio de las capuchas, (...) (SP, 44)
- e. Pasan como sombras, envueltas en el misterio de un crepúsculo ideal. Si volviesen a pasar, quizá desvaneceríase el encanto. ¡Y a qué volver, si una mirada suya basta para comunicarnos todas las secretas melancolías del amor! (SE, 100)
- f. Voces de viejas murmuraban bajo el misterio de los manteos: (LCC, 7)

En esta construcción de el misterio de N, el segundo sustantivo, tiende a ser concreto: una parte del cuerpo -(26b)-, una alusión cultural -(26c)-, una prenda de vestir -(26d) y (26f)-, o una parte del día -(26e)-, aunque, en este último caso, la presencia del adjetivo ideal, modificando a crepúsculo aumenta, por su significado, el grado de abstracción de la metáfora contenida en N de N. Por otra parte, en este mismo (26e), existen dos construcciones nominales de este tipo: la primera -el misterio de un crepúsculo ideal- dentro de la narración, del relato de acontecimientos, y la segunda -las secretas melancolías del amor-, formada por dos sustantivos abstractos se sitúa en la reflexión de Bradomín-narrador incluida en un epifonema²⁸.

Otra variante de esta misma construcción se documenta, en especial en FS, es una síntesis de los dos procedimientos anteriores:

- 27. a. Sentía pasar sobre su rostro el aliento del prodigio. (FS, 39)
- b. Después, silenciosas y sobrecogidas por el aliento sobrenatural del misterio, salieron del atrio. (FS, 45)

- c. Adegá, sintiendo pasar sobre su rostro el aliento encendido del milagro, murmura: (FS, 76)

En el que ambos sustantivos son abstractos, el primero, aliento, en estos contextos, puede entenderse como parasinónimo de terror y/o de misterio. El segundo es también abstracto, alude a misterio - (27b)-, o a sustantivos que, por su significación, pertenecen a un mismo campo. Por otro lado, en (27b) y (27c) aparece un adjetivo que aporta un matiz de abstracción - sobrenatural, encendido- modificando a aliento. Es decir, que se trata en estos ejemplos citados en (27) de un recurso similar al reseñado en (25) y (26), con otra particularidad incluida, la de que la construcción, esquematizable en el aliento del misterio se documenta fundamentalmente en una obra determinada, FS, por lo que puede entenderse como un rasgo característico de la misma obra.

Otro subgrupo en esta variante de la frase nominal N de N en la prosa de Valle-Inclán consiste en que el sustantivo abstracto regente indique una cualidad propia de un ser humano, o, al menos, de un ente animado. Por contra, que el regido puede ser de diversas clases. El origen de este Sintagma Nominal suele estar en Nregido (es) adjetivo (del que derivará el N regente) y el sustantivo y el adjetivo constituyen una hipálage:

28. a. Considerando la triste aridez de mi destino, suspiré resignado. (SI, 150)
- b. La llamaba con un afán angustioso y poderoso que encendía el candor de su carne con divinas rosas: (SP, 86)
- c. Era una agonía de rezos ardientes, y sobre ella revolotea el áureo campaneó de las llaves de San Pedro. (FS, 27)
- d. Conduce lentamente, como en procesión, a la vaca y al asno que tienen en sus ojos la tristeza del crepúsculo campesino. (FS, 38)
- e. Las calles tenían un cromático dinamismo de pregones, guitarros, faroles, gallardetes. (TB, 152)

- f. El Ministro de Su Majestad Católica sonreía, y sobre la crasa rasura, el colorete, abriéndose en grietas, tenía un sarcasmo de careta chafada. (TB, 200)

Dentro de este grupo de frases nominales N de N con valor metafórico debe tenerse en cuenta un tipo especial, que consiste en la transformación de una estructura apositiva constituida por $N_{\text{cargo}} + N_{\text{propio}}$ en un Sintagma Nominal de este tipo. El sustantivo que indica cargo (en su origen es un abstracto que expresa cualidad) pasa a ser el sustantivo regente, y el nombre propio es el regido. Esta clase de Sintagma Nominal aparece muy tardíamente en la prosa de Valle-Inclán, sobre todo en LCM y demás obras que componen el ciclo de El Ruedo Ibérico, y se aplica sobre todo a Isabel II:

29. a. La Santidad Pío IX, (...) (LCM, 21)
- b. La Majestad de Isabel II tenía en el celaje de los ojos el azul de la mañana madrileña. (LCM, 29)
- c. La Majestad de Isabel II [...] se retiró a los limbos familiares de Su Cámara. (LCM, 29)
- d. La Majestad de Isabel sonreía frondosa, y adrede se reposaba en los brazos del pollastrón: (LCM, 37)

El sustantivo abstracto que indica cargo gana valor expresivo por medio de la anteposición formularia (de La/Su Majestad Isabel a La Majestad de Isabel II). Se pasa de un sustantivo simple, que expresa cargo a aumentar, por la anteposición de ese mismo cargo, la expresividad de ese sustantivo abstracto. Con lo que además de su significado, se destaca con mayor claridad una cualidad determinada, con una cierta intención irónica.

La última subclase en este cuarto grupo de frases nominales con valor metafórico consiste en que el primer sustantivo, el regente, sigue siendo abstracto, pero ya no es exclusivamente [+personal], y el segundo, el que constituye el

término de la preposición de, puede ser tanto concreto como abstracto.

Este recurso, como ocurría en los ejemplos citados en (29), aparece, exclusivamente en las últimas obras de Valle-Inclán:

30. a. La eternidad de las leyes siderales abría una coma religiosa en su estoica crueldad indiana. (TB, 62)
- b. Y los cocuyos encendían su danza de luces en la borrosa y lunaria geometría del jardín. (TB, 87)
- c. El estudiante le mira perplejo sin descifrar el enredo de pesadilla donde fulgura rostro de aquel que escapó por la lívida ventana, abierta toda la noche con la perseverancia de las cosas inertes, en espera de que se cumpla aquella contingencia de melodrama. (TB, 108)
- d. La otra chinita del crío al flanco, sale de un rincón de sombra, con cautela de blandas pisadas: (TB, 121)
- e. El Fuerte de Santa Mónica descollaba el dramón de su arquitectura en el luminoso ribazo marino. (TB, 189)
- f. A lo lejos, sobre la bruma de estrellas, calcaba el negro perfil de su arquitectura San Martín de los Mostenses. (TB, 225)
- g. La Pareja, silenciosa, a la sombra del muro, desdoblaba la adusta geometría de sus siluetas: (LCM, 172)

9. AMPLIFICACION POR MEDIO DE LA REPETICION LEXICA.

9. 1. Introducción.

En este apartado reunimos una serie de esquemas sintácticos, que funcionan como elementos de amplificación en el texto, basados en la repetición¹, sobre todo de un sustantivo, por medio de un procedimiento que la tradición retórica ha denominado de diversos modos según la posición que ocupan en el período los términos repetidos - palilogía, anadiplosis, epanáfora, etc.-, aunque, tal vez, el término que mejor cuadre para el estudio de este fenómeno sea el de geminatio². En todos estos casos, la secuencia que abarca la repetición, si bien puede parecer, a primera vista, una mera digresión, aporta una mayor cantidad de información significativa, relativa al sustantivo que se reitera, en especial, como especificación y matización del mismo sustantivo repetido. La construcción más frecuente en la prosa de Valle-Inclán es la que aparece en una aposición bimembre no restrictiva reiterativa³, de tal modo que la geminación tiene su base en una estructura aposicional, en la que es en el término apuesto donde se amplía y especifica la información referente al sustantivo repetido, lo que constituye una de las modalidades de la anadiplosis.

Por otra parte, queremos señalar que las repeticiones de sustantivo con valor evocativo a la realidad cotidiana del lector se han estudiado en otro apartado de este trabajo, el que trata de los usos evocativos motivados por el uso del deíctico.

Aunque, como documenta E. Guerra da Cal⁴, la repetición léxica es uno de los rasgos de estilo más característicos de la prosa de Eça de Queiroz, no es tan frecuente que esa repetición esté contenida en una estructura apositiva. De ahí que, dada la

intención de este trabajo, obviaremos los diversos tipos de repetición que se pueden documentar en la prosa del narrador portugués que no tengan relación con los efectos poéticos y/o rasgos de estilo característicos de la prosa de Valle-Inclán.

De tal forma que los diversos casos en los que interviene la repetición en una construcción apositiva en la prosa de Eça de Queiroz pueden resumirse en los siguientes ejemplos, que abarcan, en cierta medida los variados tipos que vamos a distinguir en la prosa de Valle-Inclán:

1. a. (...), cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria, pátria para sempre passada, memória quase perdida! (O Crime do Padre Amaro, 500)
- b. Sebastião, o seu íntimo, o bom Sebastião, o bom Sebastião, tinha dito, com uma oscilação grave da cabeça, esfregando vagarosamente as mãos:(...) (O Primo Basílio, 9)
- c. O ministro pousara o cálice, e esfregando cautelosamente as mãos, disse numa meia voz grave a sua frase, a frase definitiva com que julgava todos os acontecimentos que aparecem em telegramas: (...) (Os Maias, I, 163)
- d. (...) e decima o grande céu, o céu justo, o céu sagrado, o céu consolador, cuspiu neve sobre aquela carne miserável. (Prosas Bárbaras, 52)
- e. O bom avô, que assina o bom cheque, é Vanderbilt, o milionário Vanderbilt, o milionaríssimo Vanderbilt, o americano mais milionarizante da América milionarizadora: (Notas Contemporâneas, 444)

El sustantivo que se repite en la aposición suele estar actualizado por el artículo definido (todos los ejemplos citados en (1), excepto (1a), en donde el apuesto tiene actualizador "cero" o, si se prefiere, no tienen ningún determinante expreso). Por otra parte, en (1a) y (1d), esta repetición en construcción apositiva permite al autor la creación de sendas metáforas. En (1a), a partir de la repetición de pátria -pátria para sempre

perdida-, se introduce una nueva aposición, de carácter metafórico, en la que se repite, casi con toda exactitud los constituyentes que forman esta aposición que contiene el nombre reiterado -memória quase perdida-.

En (1d), la repetición, que abarca cinco miembros, entre los términos de la aposición, funciona como una glosa, como un desarrollo de la idea establecida en el primer término que la compone: o grande céu. Es decir, que a través de la repetición del sustantivo se desarrolla el contenido significativo que, en ese fragmento, tiene grande. Es precisamente en la relación entre este nombre y los diversos adjetivos que lo modifican, donde se va estableciendo una serie de carácter metafórico.

(1b) y (1e), por contra, se basa en la repetición de nombres propios, con alguna alteración, por medio de apreciativos en (1b) y por medio del sustantivo que califica al propio en (1e), con lo que se juega, en este caso, con la figura retórica denominada derivatio o, si se prefiere, al combinarse con un hábil empleo del poliptoton, con clara intención irónica.

Por último, (1c) es el ejemplo que más se aproxima a la utilización de este recurso en la prosa de Valle-Inclán. En este caso la repetición de un sustantivo contenida en una construcción apositiva tiene un claro valor amplificatorio. Por medio de ella se amplía y matiza la idea en cuestión.

En la prosa de Valle-Inclán la repetición léxica de un sustantivo a través de aposiciones bimembres no restrictivas es, sin duda, uno de los recursos que se documentan con mayor frecuencia. De tal manera que, para ordenar el material de que disponemos, consideramos necesario distinguir, en este epígrafe, las siguientes variantes de esta construcción reiterativa, en función de la frecuencia con que se pueden documentar⁵:

- a. El sustantivo que se repite en la aposición no presenta determinante.
- b. El sustantivo repetido está actualizado por un artículo indeterminado.

- c. El determinante es un artículo determinado.
- d. El determinante es un demostrativo o un posesivo.

9. 2. El sustantivo repetido no está actualizado.

En primer lugar, vamos a tratar de los casos en que la repetición de un sustantivo en una aposición bimembre reiterativa se presenta sin determinante:

2. a. (...), adoptaba una actitud lúgubre, de poeta sepulturero y doliente, actitud que no estaba reñida con ciertos soliloquios que me hacía harto frecuentemente, considerando cuán pocos hombres tienen la suerte de llorar una infidelidad a los veinte años ... (F, 111)
- b. Como el calor de un vino añoso, así corría por su sangre aquel amor de matrona, lozana y ardiente, amor voluptuoso y robusto como los flancos de Venus, amor pagano, limpio de rebeldías castas, impoluto de los escrúpulos que entristecen la sensualidad sin domeñarla. (Ep, 175)
- c. Su voz era queda, salmodiada y dulce, voz de sacerdotisa y princesa. (SE, 116)
- d. Y ciega de cólera porque al oírla sonreí, me puso en la faz sus manos de princesa india, manos cubiertas de anillos, enanas y morenas, que yo hice prisioneras. (SE, 129)
- e. ¡Las viejas campanas que cantan de día, a la luz del sol, las glorias celestiales! ¡Campanas de San Berísimo y de Céltigos! ¡Campanas de San Gundián y de Brandeso! ¡Campanas de Gondomar y de Lestrove! ... (FS, 98)
- f. Sobre la gala de los uniformes destacaban los guantes blancos su cruel desentono, y eran todas las manos manos de payaso. (LCM, 34)
- g. Toñete asintió pasando la navaja por el cordobán. Eran palabras mayores, palabras escandidas con una claridad tipográfica de

libro escolar, redondeadas, pulimentadas en un fluir de conceptos y deberes, intuitas con la palmeta del dómine. (LCM, 147)

En este tipo de repetición léxica en aposiciones, lo primero que se observa es la tendencia a alejar los dos sustantivos repetidos, por medio de la inserción entre ambos, sobre todo, de series adjetivales y de Sintagmas Preposicionales. De tal forma que la construcción más frecuente es la documentada en (2a), (2b) y (2d): el primer término de la construcción apositiva responde a una estructura del tipo N de N, en la que el primer sustantivo (el que se repite) indica una parte del cuerpo (manos) o una cualidad del personaje en cuestión (actitud, amor). El segundo sustantivo -el término de la preposición de- remite a un personaje al que se le considera que tiene como característica definitoria, precisamente la presente en el primer nombre (actitud de poeta sepulturero, amor de matrona, manos de princesa india). La aposición queda, por tanto, formada por la repetición del primer sustantivo junto con series adjetivales u oraciones de relativo -(2a)-, que funcionan como una explicación, casi como una definición del N de N.

Naturalmente, puede ocurrir el fenómeno contrario, esto es, que el sustantivo que se repite y está modificado por una serie adjetival ocupe el primer lugar y en la aposición aparezca la construcción N de N, con los mismos valores señalados con anterioridad -(2c), (2f)-. Por otra parte, es interesante señalar la reiteración de aposiciones presente en (2b), motivada, en gran medida, por la presencia de dos adjetivos coordinados en posición incidental que modifican a amor de matrona -lozana y ardiente-. De ahí que, para desarrollar ambas isotopías, el autor deba desdoblar la aposición en dos miembros, constituidos, en esencia, en el sustantivo que se repite -amor- y diversas series de adjetivos que lo modifican, junto a comparaciones, Sintagmas Preposicionales e, incluso, una oración de relativo seleccionada por uno de los sustantivos término de preposición.

En los dos ejemplos restantes -(2e) y (2g)-, el

procedimiento en el que interviene la repetición léxica de un sustantivo es distinto, en cierta manera. En (2e), la repetición del sustantivo campanas, en varios epifonemas⁶, se emplea para localizar los lugares en los que ocurre el fenómeno que se señala en la primera exclamación.

En (2g), la aposición funciona, como ocurría en casos anteriores, como una glosa, una explicación de palabras mayores. Explicación formada por el mismo sustantivo palabras y diversos adjetivos de origen participial, que, a su vez, seleccionan varios complementos, que desarrollan, con amplitud, el concepto expresado por medio de palabras mayores.

9.3. El sustantivo repetido está actualizado por un artículo indeterminado.

El segundo procedimiento de repetición léxica que hemos distinguido consiste en que en la aposición el sustantivo repetido esté actualizado por medio del artículo indeterminado⁷. Este recurso es, quizá, el que se documenta con mayor frecuencia en la prosa de Valle-Inclán. En estos casos, al contrario de lo que sucedía en los casos en que el sustantivo repetido en aposición no presentaba determinante de ningún tipo, la tendencia más destacable es la de acercar lo más posible los sustantivos repetidos:

3. a. (...) echó hacia atrás los cabellos oscurecían su frente, una frente altanera y desguarnecida que parecía encerrar todas las exageraciones y todas las demencias, lo mismo las del amor que las del odio, las celestes que las diabólicas ... (F, 165)

b. La luna, una luna clara de invierno, iluminaba la aridez nevada del Monte-Jurra. (SI, 131)

- c. Don Carlos alzó un momento los ojos del parte que leía y tuvo para mí una de sus miradas afables, nobles, serenas, tristes. Una mirada de gran Rey. (SI, 133)
- d. Poco a poco volvieron a cercarme las nieblas del sueño, un sueño ingrávigo y flotante, lleno de agujeros, de una geometría diabólica. (SI, 143)
- e. Callé porque la emoción embargaba mi voz, una emoción triste y grata al mismo tiempo: (SI, 145)
- f. El sol matinal, un sol pálido de invierno, temblaba en los cristales de aquella ventana angosta (...) (SI, 156)
- g. (...) y el sol, un sol abrioleño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, (...) (SP, 43)
- h. El peregrino siguió adelante por el camino que trajera, un camino llano y polvoriento entre maizales. (FS, 51)
- i. El Marqués, apagado, borroso, maquinal, con gesto de severidad formulista, trascendido de anteriores ocasiones, un gesto impuesto por las circunstancias, solicitó el papel que oprimía la Marquesa: (LCM, 213)

Además de la tendencia contraria a la citada en los ejemplos de (2), pues en estos casos se tiende a acercar lo más posible los dos sustantivos que se repiten en la aposición, la construcción más frecuente es Determinante (sobre todo el artículo determinado) + N. N + Adjetivos (que pueden seleccionar diversos complementos), representada en (3a), (3b), (3d), (3e) y (3g). En todos los ejemplos, la aposición formada por el sustantivo repetido y diversos adjetivos, junto con complementos seleccionados por estos, tiene valor especificativo, además de la función amplificativa que tiene cualquier tipo de repetición en la prosa de Valle, al determinar, por medio de la reiteración, cuales son las características especiales que presenta el sustantivo, con lo que, asimismo, se describe un ambiente determinado con una serie de rasgos, a manera de pinceladas, y se evita, a la vez, prolijas enumeraciones.

Este procedimiento de amplificación sólo se documenta con asiduidad en las primeras obras de Valle, y es casi inexistente en sus últimas novelas, en un proceso de depuración de estilo que hemos podido observar a lo largo de este trabajo en diversas ocasiones. Y este fenómeno se produce tanto en aposiciones formadas por estructuras sintácticas con un sustantivo repetido y un único adjetivo y un Sintagma Preposicional seleccionado por él - (3b) -, como en las aposiciones con grandes desarrollos amplificativos del sustantivo reiterado - (3a), (3d), (3g) -.

En (3a), la especificación presente en la aposición se lleva a cabo, además de por la repetición del sustantivo al que se refiere (frente), por medio de una serie adjetival que aporta una doble isotopía, una que refiere al carácter del personaje (altanera) y la otra a su aspecto (desguarnecida). Serie adjetival que se presenta matizada, además, por una oración de relativo que incluye una comparación de tipo verbal, introducida por un verbo como parecía, que rige un infinitivo (encerrar), en cuyo Objeto Directo se encuentra una bimetración por contraste, desarrollada en tres estratos: 1) encerrar todas las exageraciones, las del amor, las celestes. 2) (encerrar) todas las demencias, las del odio, las diabólicas.

En la repetición léxica del sustantivo incluida en la aposición de (3d), además de estar modificada por una serie de valor adjetivo (ingrávido y flotante), que señala a la misma isotopía establecida en sueño, se incluye un Sintagma Preposicional (de una geometría diabólica), que alude a la misma isotopía, pero que, asimismo, indica el cierre de la serie, por medio del cambio de categoría gramatical (de un Sintagma Adjetival a un Sintagma Preposicional).

Por último, en (3g), también aparece una serie adjetival, pero no modifica exclusivamente al sustantivo repetido, sino a un Sintagma Nominal formado por un sustantivo y un adjetivo (sol abrilero). La especificación contenida en la

construcción apositiva, incluye otra especificación, contenida en dos adjetivos (joven y rubio) y una comparación (como un mancebo), que remiten directamente al Sintagma Nominal, destacando, por tanto, cuáles son las propiedades juzgadas como esenciales, para caracterizar al sol en ese momento de la acción como abrileño.

Un procedimiento similar al anterior es el documentado en (3f) y (3h), con la salvedad de que el Sustantivo repetido en la aposición, no aparece en la oración que la contiene simplemente actualizado, sino que, además, está modificado por un adjetivo -(3f)- o por una oración de relativo -(3h)-. Con todo, la aposición bimembre reiterativa tiene un claro valor especificativo, como en los casos anteriores.

En el último lugar de esta serie de ejemplos, están aquellos casos citados como (3c) y (3i), que remiten a una construcción ya comentada, a propósito de la repetición léxica de un sustantivo en aposición bimembre sin actualizador. Es en el primer término de la construcción apositiva donde el sustantivo repetido está modificado por una serie adjetival, mientras que, en la aposición, la repetición del sustantivo reúne en una frase las diversas características esbozadas en los adjetivos.

En (3c) la mirada del pretendiente carlista Don Carlos está juzgada por Bradomín como afable, noble, serena, triste, esto es, como una mirada de gran Rey.

Por otro lado, los sustantivos repetidos en aposición en la cual el sustantivo está actualizado por el artículo indeterminado, refieren, por lo general, a elementos de la naturaleza -(3b), (3d), (3f), (3g)-, o, en menor medida, a actitudes determinadas de un personaje -(3a), (3c), (3e), (3i)-.

9.4. El sustantivo repetido está actualizado por un artículo determinado.

El tercer procedimiento de repetición léxica que hemos distinguido consiste en que en la aposición el sustantivo repetido esté actualizado por el artículo determinado. Este recurso, que repite, en diversas ocasiones, los valores que hemos señalado con anterioridad, se documenta con menos frecuencia que los anteriores, y aparece, sobre todo, en las primeras obras de Valle-Inclán:

4. a. Al mismo tiempo sentíame invadido por una gran melancolía, llena de confusión y de misterio. La melancolía del sexo, germen de la gran tristeza humana. (SE, 105)
- b. Tuve miedo de aquella sonrisa, la sonrisa de Lilí que ahora se me aparecía en boca de otra mujer. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lilí, frescos, rojos, fragantes como las cerezas de nuestro huerto, que tanto gustaba de ofrecerme en ellos. (SE, 114)
- c. Después continuaban su peregrinación hacia las villas lejanas, las antiguas villas feudales, que aún conservan las puertas de sus murallas. (FS, 19)
- d. La última [oveja] cayó muerta en el umbral. Era blanca y nacida aquel año, tenía el vellón intonso, el albo y virginal vellón de una oveja eucarística. (FS, 30)
- e. Se volvió con instintivo sobresalto: sentía la mirada fisgona de la molinera, la mirada redonda y enconada, que parecía signarla con negro presagio. (LCM, 126)

En (4a) y (4e) se repite el fenómeno observado con anterioridad: La repetición léxica de un sustantivo, por medio de una aposición bimembre reiterativa incluye en uno de los

sustantivos un Sintagma Preposicional y en el otro una serie adjetival. El nombre repetido con el Sintagma Preposicional establece una característica determinada de un personaje (la melancolía del sexo, la mirada fisgona de la molinera). En la segunda ocasión en que se repite el sustantivo, los adjetivos que le califican desarrollan, casi definen, la característica destacada en la construcción N de N.

En (4e), la mirada de la fisgona se ve como redonda y enconada, esto es, se destacan dos peculiaridades pertenecientes a dos isotopías distintas, reunidas y matizadas, al mismo tiempo, en la oración de relativo, que incluye una comparación de carácter verbal, que las sigue (que parecía signarla con negro presagio). Oración de relativo, por medio de la que el narrador interviene en la descripción, haciendo un comentario valorativo sobre la mirada que se expresa, precisamente, en el símil.

En (4a) se observa un procedimiento similar, aunque a la inversa. En primer lugar, se establecen las diversas cualidades propias de melancolía, se resumen en la aposición por medio de la expresión la melancolía del sexo, que contiene, además, otra aposición con el mismo valor y función que la oración de relativo del ejemplo anterior.

En (4c) y (4d) se repite una estructura similar, en la que entra en juego la repetición de un sustantivo en una aposición, actualizado por el artículo determinado. Construcción que puede esquematizarse del siguiente modo: artículo determinado

+ N + A, artículo determinado + A + N (...); los adjetivos son distintos y, naturalmente, el sustantivo se repite.

En (4d), además, el último adjetivo, el que aparece dentro del Sintagma Preposicional (eucarística), reúne, de manera metafórica, todos los rasgos semánticos comunes de los adjetivos anteriores, los que modifican directamente a los sustantivos reiterados (intonso, albo, virginal). Con lo que oveja eucarística aparece caracterizada, por la clase de vellón que tiene, cuyas cualidades que lo definen son las representadas en estos adjetivos.

Hemos dejado para el final del estudio de este grupo de ejemplos el reflejado en (4b), dado que presenta una construcción especial, marcado por un paralelismo bímembre, junto con la tendencia, detectable en la prosa de Valle-Inclán, a desarrollar el último término de cualquier construcción de este tipo con mayor amplitud, por medio de la inserción en este caso de una serie adjetival rematada por una comparación nominal introducida por como. La construcción-base, a partir de la que se desarrolla el paralelismo es la siguiente: tuve miedo de aquel N, el N de Lilí + O de relativo. De tal modo que, por medio de la cláusula relativa, Bradomín-narrador introduce un comentario sobre lo narrado, desde el hoy que supone la escritura de sus Memorias. Sin embargo, el segundo miembro de esta construcción paralelística se rompe con la introducción de una serie adjetival y una comparación en posición incidental o incisa⁸. Adjetivos que resaltan cualidades, más bien tópicas, de los labios de Lilí.

9.5. El sustantivo repetido está actualizado por un posesivo o un demostrativo.

El cuarto tipo de repetición léxica de un sustantivo en aposiciones bimembres no restrictivas que distinguimos consiste en que el sustantivo repetido en el término apuesto está actualizado por un demostrativo (sobre todo, aquel) o un posesivo (especialmente el de tercera persona, su). Conviene notar que en este epígrafe no tratamos de aquellos casos en que el determinante, combinado con la repetición de sustantivos, tiene valor evocativo a la realidad cotidiana del lector:

5. a. La novicia tomó asiento en uno de los poyos que flanqueaban la ventana, aquella ventana angosta, de vidrios pequeños y verdeantes, única ventana que tenía la estancia. (SI, 147)
- b. La cabellera de oro, aquella cabellera fluida como la luz, olorosa como un huerto, estaba negra de sangre. (SP, 91)
- c. La Niña Chole reclinó sobre mi hombro la cabeza, suspiró débilmente, y sus ojos, sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, me acariciaron, románticos: (SE, 131)
- d. ¡Las nubes habíanse desgarrado, y el Cielo apareciera antes sus ojos, sus indignos ojos que la tierra había de comer! (FS, 25)
- e. La ventera, con las secas manos enlazadas sobre la frente, contemplaba llorosa su oveja muerta, su oveja blanca preferida entre cien. (FS, 31)

En (5a) y (5b), ejemplos de repetición de un sustantivo en construcciones apositivas, en las que el nombre reiterado tiene como actualizador a aquel, la construcción presente es similar en los dos casos citados. La repetición del sustantivo se realiza para añadir diversas notas con carácter descriptivo,

por medio de adjetivos y/o Sintagmas Preposicionales. Así, en (5b), el sustantivo repetido en la aposición -cabellera- está modificado por dos adjetivos y cada uno de ellos selecciona una comparación, con lo que se añaden dos valores significativos, complementarios al color del pelo, contenido en cabellera de oro.

(5c-e) son ejemplos de repetición de un sustantivo actualizado por el posesivo su. Al contrario de lo que ocurría en (5a-b), y en los ejemplos citados anteriormente, en estos casos, las dos veces que aparece el sustantivo está determinado por sus, con lo que la aposición tiene un cierto valor explicativo. En (5c) y (5d), se presenta una construcción similar, en la que, incluso, el nombre repetido es el mismo (ojos). En ambos casos, la aposición, con valor explicativo, tiene una misma construcción (sus + A + ojos + Complementos, un Sintagma Preposicional en (5c), una oración de relativo en (5d)).

En (5e) la relación entre los dos términos que forman la aposición se presenta de manera parecida, a excepción de la cláusula de participio concertado insertada en el término apuesto (preferida entre cien), que permite la presencia del narrador y aporta un matiz valorativo por medio del participio. De tal manera que en los dos términos de la aposición de (5e) se repite la siguiente estructura, de marcado carácter paralelístico: su + oveja + A. su + oveja + A.

9. 6. Otros casos.

En último lugar, dentro de este epígrafe dedicado a la repetición léxica, vamos a tratar diversos ejemplos, de carácter heterogéneo, en donde la reiteración de un sustantivo, o, en menor medida, de un adjetivo, no está relacionada con construcciones apositivas o incidentales:

6. a. Sus ojos se abrieron amorosos bajo mis ojos.
(SO, 47)

- b. Nos detuvimos ante un caserón con rejas: Era el caserón de mi bella bailarina elevada a Duquesa de Uclés. (SI, 126)
- c. El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fui galán y poeta. (SI, 159)
- d. Llovía queda, quedamente, y en los montes lejanos, en los montes color de amatista, blanqueaba la nieve. (FS, 29)
- e. La sombra de la mano, con el reflejo de las tumbagas, ponía rasqueo de luces en el rasqueo de la guitarra. (TB, 91-92)
- f. La voz lívida, en la lívida iluminación de la sala desierta, se desgarraba en una altura inverosímil: (TB, 93)
- g. El Caballo de Espadas, levantado en corneta, arenga con rutilantes tropos. En las mochilas cacarea un gallinero. Ladran los perros, innúmeros perros, nubes de perros: En fuga, cojeando, se expanden por la redondez del ruedo ibérico. (LCM, 145)
- h. Los Señores Guardias, unánimes, se echaron el arma al hombro, unánimes sacaron el pie marcando el paso, unánimes inflaron la equis de las correas, y unánimes el tono, la palabra y el gesto, advirtieron: (LCM, 145)

La repetición léxica en la prosa de Valle-Inclán ejemplificada en (6) no se circunscribe exclusivamente a una repetición de sustantivos en aposiciones, sino que, por el contrario, puede aparecer en diversas construcciones. En (6a), la reiteración del sustantivo ojos indica la identificación de la actitud de Concha y Bradomín. Actitud representada por el adjetivo predicativo amorosos, que ocupa posición central dentro de la cláusula. Además, conviene señalar la posición simétrica que ocupan los nombres repetidos, en posición inicial de oración el sustantivo que refiere a Concha, y, al final de la misma, el que señala a Bradomín.

En (6b), el sustantivo que se repite se inserta en una oración atributiva, en la que se esboza una especie de

definición, en la que, otra vez Bradomín como narrador aporta una información determinada sobre el caserón, que remite a su donjuanismo, al señalar quién es el personaje que vive en dicho caserón.

En (6c) la repetición tiene como origen una construcción tautológica, a partir de la cual se establece una bimembración de carácter paralelístico. En (6d) hay una doble repetición, la del adverbio (queda, quedamente) y la del Sintagma Preposicional -en los montes-, en la que cada repetición de Sintagma Preposicional se añaden diversos rasgos por medio de un adjetivo -lejanos- y por una aposición -color de amatista-, para señalar, respectivamente, la situación y el color de dichos montes.

Por el contrario, la repetición de sustantivo en (6g) indica la gran cantidad de perros en ese momento de la acción. Repetición que se marca, además, con gran fuerza rítmica. En (6e), la repetición de rasqueo señala un interesante paralelismo bimembre entre el Objeto Directo y el Sintagma Preposicional, circunstancial de lugar, como medio de corrección de la metáfora de genitivo presente en el Objeto directo (rasqueo de luces).

Asimismo puede ocurrir que la palabra que se repita sea un adjetivo -(6f) y (6h)-, aunque es un fenómeno documentado con menor amplitud y más característico de las últimas obras en prosa de Valle-Inclán. En (6f) se produce una repetición con una función similar a la de (6e); esto es, el adjetivo se repite como procedimiento de corrección de la metáfora sinestésica anterior -voz lívida-. Por otra parte, la construcción sintáctica del Sintagma Nominal y del Sintagma Preposicional en los que se produce la repetición del adjetivo lívida presenta una disposición de constituyentes, que podría entenderse como especular - N A // A N, en la que A es un mismo adjetivo-.

La reiteración del adjetivo unánimes en (6h) indica para indicar el enorme grado de automatismo de las diversas

acciones que efectúan los guardias. Es, otra vez, una manera de esperpentizar, de caricaturizar, movimientos y acciones de un grupo de personas, para destacar lo que tienen de muñecos, de máquinas, de no-personas.

Como afirmábamos al principio de este capítulo, en la prosa de Eça de Queiroz sí son frecuentes, en cambio, estos tipos de repeticiones que, en el estudio de la prosa de Valle deben considerarse dentro del apartado de "otras". Valgan, a título de ilustración, los siguientes ejemplos, como muestra de los diversos y variados tipos de repetición léxica documentables con abundancia en la prosa de Eça de Queiroz:

7. a. (...) sempre remexendo desesperadamente nos baús, e até na palha dos enxergões, a ver se descobria fotografia de homem, carta de homen, rastro de homen, charo de homen. (A Relíquia, 34)
- b. E na sua cruz de pau preto, o Cristo, riquíssimo, maciço, tôdo de oiro, suando oiro, sangrando oiro, reluzia preciosamente. (A Relíquia, 307)
- c. Julio Diniz viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve. (Unha Capanha Alegre, I, 243)
- d. O ar fino e puro entrava na alma e na alma espalhava algreia e força. (A Cidade e as Serras, 188)
- e. (...) recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris. (A Cidade e as Serras, 345)
- f. Os troncos batiam contra os troncos; as rochas, com estridor, quebravam, contra as rochas. (Últimas Páginas, 199)

La repetición en la mayoría de estos ejemplos consiste, fundamentalmente, en que se repite una misma palabra al final de diversas frases, con lo que se unifica, tanto el sentido como el ritmo, de modo que esta repetición tendría un valor parecido al del ritornello musical. La palabra repetida, convertida en el

pivote de la cadencia, pasa a actuar con poder unificador sobre el conjunto del período y se convierte en el verdadero centro de atención de la frase, al cual los demás elementos se subordinan.

Existen otras posibilidades de aparición de la repetición léxica en la prosa de Eça de Queiroz, pero, tal vez, no sean pertinentes para este estudio, al no encontrarse casos parecidos en nuestro corpus valleinclaniano.

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES.

¿Y no habré yo de repetirme a veces,
decir también lo que otros ya dijeron,
a mí a quien quedan ya sólo las heces
del rico manantial en que bebieron?
J. de Espronceda, El diablo mundo.

(...) existe todavía otro camino que conduce
a lo sublime ¿Cuál es y de qué clase? [La]
imitación y la emulación de los grandes
escritores, tanto en prosa como en verso
(...). Esta ha de ser, querido amigo, la
meta a la que nosotros nos hemos asir con
fuerza.
Pseudo-Longino, Sobre lo sublime.

En estas páginas hemos estudiado con el mayor detenimiento posible una serie de mecanismos lingüísticos y formales que caracterizan y singularizan la prosa de Valle-Inclán y las diversas particularidades de cada uno de ellos, con la intención de resaltar los valores de literariedad y poeticidad que hacen del escritor gallego uno de los más importantes creadores de la literatura en lengua española.

Hemos pretendido mostrar que nuestro autor emplea de manera recurrente determinados recursos a lo largo de toda su obra, de tal modo que, quizá, no sea tan justificable clasificar sus obras en diversas "etapas" claramente delimitadas, sino que, más bien, se trata de un procedimiento de depuración, de decantación estilística de unos mismos moldes lingüísticos. Si en sus primeras obras en prosa Valle-Inclán utiliza todos estos esquemas amplificativos que hemos estudiado, con una gran profusión, será a partir de la trilogía de La Guerra Carlista cuando empiece a documentarse un proceso de selección, de síntesis de todos estos recursos, siempre los mismos, hasta llegar a las que, para nosotros, son sus creaciones novelísticas más interesantes: Tirano Banderas y el ciclo inconcluso de El Ruedo Ibérico, obras a las que, junto con estos esquemas formales, se añaden los hallazgos propios del esperpento. Tal

vez, esta búsqueda de una depuración de estilo en su prosa sea una causa que deba considerarse, junto con el mayor interés de D. Ramón por escribir para la escena, al hueco, de casi veinte años, que media entre la última novela consagrada a la guerra carlista y Tirano Banderas, con la notable excepción de La Media Noche, que marcaría una etapa de transición como muy bien ha observado D. Villanueva en varios trabajos (en especial D. Villanueva (1978) y (1989)).

Pero, además, hemos fijado nuestra atención en otro aspecto tan discutido como poco analizado: la presunta "influencia" que ejerció el novelista portugués J. M. Eça de Queiroz en la obra de Valle-Inclán, tal como destacó, con bastante malicia, J. Casares en 1916, y han negado o, al menos, mitigado otros críticos, en todos los casos con escasa atención a los aspectos lingüísticos y formales que pudieran arrojar alguna luz a la cuestión. Como ha podido apreciarse a lo largo de este trabajo, la presencia de Eça de Queiroz fue importante para Valle en sus primeras obras, al proporcionarle unas estrategias lingüísticas y discursivas, distintas de la tradición decimonónica contra la que irrumpe la literatura modernista, y por encontrar, como ocurrió con el conocimiento de Rubén Darío y de otros autores hispánicos o no, una ratificación de su estilo.

Es decir, no hemos tratado de ver un influjo permanente, unas fuentes determinadas, con cierto afán policial. Nuestro interés al estudiar esta relación entre las escrituras de ambos autores se ha ceñido a intentar aclarar, en la medida de lo posible, qué recursos empleados por Eça de Queiroz fueron utilizados por Valle en su creación en prosa, para poder calibrar con mayor justeza, en qué consiste la originalidad de su estilo. Si se prefiere, por utilizar una terminología más técnica (quizá, más pomposa), propia de la Teoría de la Literatura actual, nuestra intención ha sido la de estudiar algunas de las estructuras mnemónicas detectables en la prosa de Valle, o, por utilizar una de las palabras mágicas de la crítica contemporánea

cuáles son las relaciones de tipo intertextual y, a la vez, formal que pueden establecerse en la escritura de ambos autores.

La conclusión a la que nos lleva el análisis efectuado sobre tan espinoso asunto es que Valle-Inclán utilizó diversos recursos expresivos de la prosa de Eça de Queiroz como uno de los modelos digno de ser imitado, al servirle para plasmar su propia visión del mundo, evitando así el adocenamiento de los autores españoles de la época en la que empezó a escribir. En el fondo, no estamos tan alejados de la doctrina renacentista de la imitatio, tal como la ejercitaron los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, con Garcilaso a la cabeza, respecto los modelos clásicos, Petrarca y demás poetas italianos.

Hemos encabezado este último epígrafe con dos citas, que, al igual que las que aparecen al principio de este trabajo, tienen, además de la función de "decorarlo" con cierta pátina erudita, la de señalar cuál es nuestra opinión en el asunto. Como conclusión final no nos resistimos a no parafrasear a dos autores más, que pueden servir de resumen a las intenciones que han presidido la investigación llevada a cabo en este trabajo.

El primer autor al que parafraseamos es J. L. Borges, quien, tras ocuparse de los precursores de Kafka, afirma que cada escritor crea sus propios precursores, con lo que un autor no sólo modifica nuestra visión del futuro, sino también la del pasado. Lo que sin duda es el caso que nos ocupa. Gracias a la obra de Valle nos ha sido posible sumergirnos en el diseño formal de un autor tan interesante como Eça de Queiroz, al que, tal vez, no se le haya considerado en la crítica española en su justa medida y valor.

El segundo autor al que parafraseamos es al T. S. Eliot de Four Quartets: Lo que llamamos final es, a su vez, un principio, un punto de partida. La originalidad y el verdadero valor de la obra de Valle-Inclán nunca se podrá estimar en su justa medida hasta que no dispongamos de estudios pormenorizados

y rigurosos acerca de los autores de los que partió el genial bohemio para renovar la prosa española, y que, incluso, se puede percibir hoy en tantas obras actuales cuya lectura nos apasiona.

NOTAS.

INTRODUCCION.

- (1): Somos conscientes de que un estudio de esta clase, por exhaustivo que sea, siempre es limitado e incompleto, casi por definición -A. García Berrio (1983)-, al no tener en cuenta otros aspectos, igualmente propios y constituyentes de lo literario. Sin embargo, el aspecto lingüístico y material de las obras literarias debe ocupar un lugar prioritario en cualquier monografía. Así, entre otras muchas citas que podrían aducirse baste la siguiente: "Un poema se hace con lengua y su valor literario sólo desde la lengua se explica." (G. Salvador (1973), p. 282).
- (2): Así, a propósito de Unamuno, escribe E. Alarcos Llorach: "(...), resulta que tenemos tantas interpretaciones de Unamuno -más que de su obra- como analistas se han ocupado de él. (...) Pues bien, lo importante son los Unamunos del propio Unamuno: lo que él dijo sin sacarlo de su contexto; (...)" (E. Alarcos Llorach (1976b), pp. 130-131). Si en esta cita, extraída de un artículo titulado significativamente "Sobre Unamuno o cómo no debe interpretarse la obra literaria", se sustituye el nombre de Unamuno por el de Valle-Inclán, la situación no cambia demasiado.
- (3): Una notable excepción es E. Montolío Durán (1992), a pesar de una cierta disociación entre la teoría utilizada y los análisis prácticos. De este libro tuvimos noticia cuando esta investigación estaba en un avanzado estado de elaboración. Por otra parte, deben destacarse diversos intentos de aplicación de metodologías recientes a la obra de Valle-Inclán. Vid., por ejemplo, el enfoque narratológico de L. González del Valle (1990), o los diversos trabajos de inspiración bajtiniana de I. Zavala (1988a), (1988b), (1989) y (1990).
- (4): Así, por ejemplo, C. Ruiz Fernández (1981), J. M. García de la Torre (1972), (1977) y (1988), o I. Soldevila Durante (1988).
- (5): Los existentes, estudios lexicológicos aparte, suelen resumir las opiniones más difundidas - en especial, A. Alonso (1928) y A. Zamora Vicente (1951)-, para, a continuación, adjuntar listas de ejemplos, sin explicación alguna, en un criterio más propio de estudios de "español coloquial" que de análisis literario: Tal es el caso, entre otros, de C. Argente del Castillo Ocaña (1989), J. M. García de la Torre (1983), (1986) y (1989), o C. García Gallarín (1986).
- (6): Entendiendo poeticidad en el mismo sentido al planteado por A. García Berrio en diversos trabajos: vid., entre

- otros, A. García Berrio (1979a), (1983), (1984) o (1989).
- (7): Ya en los años 20 los formalistas rusos plantearon que la evolución literaria de cualquier autor debe estudiarse como evolución de formas. Vid. V. Vinogradov (1921) y Y. Tynianov (1927). Apoyan, asimismo, esta idea D. Alonso (1950), passim, R. Wellek y A. Warren (1949), pp. 303-323, o, más recientemente, F. Lázaro Carreter (1984a), donde se vuelve a insistir en que la historia literaria debe tratar, en exclusiva, de la evolución de las formas literarias.
 - (8): J. Casares (1916) señaló a Barbey, D'Annunzio y Eça de Queiroz como las "fuentes" más importantes de la prosa de Valle-Inclán.. A. Bugliani ha intentado estudiar, parcial e incompletamente, el influjo de D'Annunzio en Valle (A. Bugliani (1975), (1976a) y (1976b)). Sin embargo, estos trabajos carecen de análisis lingüísticos y literarios de ningún tipo. Al igual que existen monografías sobre la presencia en autores españoles de P. Verlaine (R. Ferreres (1975)) o de F. Nietzsche (G. Sobejano (1967)) se hace inexcusable un estudio similar sobre G. D'Annunzio y los modernistas españoles.
 - (9): Desde el primer planteamiento contenido en J. Kristeva (1966), el estudio de la intertextualidad en literatura se ha convertido en uno de los campos de mayor auge en la teoría literaria actual, aunque no todos los autores tienen un mismo concepto del fenómeno citado: Vid. los resúmenes críticos contenidos en C. Segre (1985), pp. 94-99, o en C. Guillén (1985), pp. 309-327 y 377-378. Nuestra noción de intertextualidad, de orientación lingüística y formal, coincide plenamente con las opiniones de diversos autores, entre ellos, L. Jenny (1976), G. Genette (1982), F. Goyet (1987) o P. Zumthor (1976), frente a una intertextualidad de tipo psicológico, como la practicada por J. Kristeva, op. cit., o M. Riffaterre (1977a), (1977b) o (1978).
 - (10): Entendemos estructura mnemónica en el mismo sentido de G. Contini (1965). Vid., la aplicación de este concepto en la poesía de Esproceda de R. Senabre (1978).
 - (11): Un buen resumen del concepto de la imitatio en las Poéticas y Retóricas clasicistas puede verse en los diversos libros que A. García Berrio ha dedicado a la teoría literaria renacentista y barroca: A. García Berrio (1977), (1980) y (1988).
 - (12): Las únicas obras de este período que no se citan en este trabajo son las colecciones de cuentos Corte de Amor y Jardín Umbrío.
 - (13): He aquí las referencias bibliográficas de las obras utilizadas: Femeninas-Epitalamio, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; Sonata de Otoño-Sonata de Invierno, Madrid, Espasa-

Calpe, 1979⁸; Sonata de Primavera-Sonata de Estío, Madrid, Espasa-Calpe, 1988¹⁵; Flor de Santidad (Historia Milenaria), Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁷; Los cruzados de la causa, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁷; Tirano Banderas (Novela de Tierra Caliente), Madrid, Espasa-Calpe, 1981⁴; y La Corte de los Milagros, Madrid, Espasa-Calpe, 1986⁵. Como se puede ver todas las referencias están tomadas de los volúmenes editados por la Colección Austral, que, salvo erratas, suelen reproducir la última edición publicada en vida de Valle-Inclán. Además, en el momento del despojo de los fenómenos estudiados (1989-1990) eran las únicas ediciones existentes en el mercado.

- (14): Vid. el cuadro contenido en E. Lavaud (1979). Por otra parte no deja de ser sorprendente que en el catálogo de la biblioteca de J. Muruáis, de tanta importancia para la formación del joven Valle como escritor, no aparezca ningún título de Eça de Queiroz (vid. J. M. Lavaud (1972)).
- (15): Estas son las ediciones con las que hemos trabajado: O Crime do Padre Amaro, Lisboa, Livros do Brasil, s.a.; O Primo Basílio, Oporto, Lello & Irmão, s. a.; A Relíquia, Oporto, Lello & Irmão, s. a.; Os Maias, Oporto, Lello & Irmão, s.a., 2 vols.; A Ilustre Casa de Ramires, Oporto, Lello & Irmão, 1927.
- (16): Las ediciones de las obras de Valle-Inclán utilizadas son las citadas en la nota 12. Las obras de Eça de Queiroz se citarán por su título completo.

PRIMERA PARTE: ADJETIVACION.

Capítulo 1.

- (1): Así, J. Casares, para "acusar" a Valle-Inclán de imitar la forma de Eça de Queiroz, basa su alegato, especialmente en la similitud de determinados usos adjetivales (J. Casares (1916), pp. 49-63). Vid. también, A. Alonso (1928) y (1942), que, aunque no trata de Valle Inclán, sino de La Gloria de Don Ramiro de E. Larreta, tiene interesantes apreciaciones aplicables con facilidad a la prosa de Valle-Inclán; A. Alonso y R. Lida (1942), G. Allegra (1982) y (1987), E. Anderson Imbert (1960), M. Baquero Goyanes (1966), M. Bermejo Marcos (1971) passim, J. Canoa Galiana (1977), J. Casaldueiro (1968), B. Ciplijauskaité (1987), G. Díaz-Plaja (1951) y, sobre todo, (1965), J. de Entrambasaguas (1946), J. M. García de la Torre (1972) passim, y (1989), C. García Gallarín (1986), pp. 91-108, F. Lázaro Carreter (1989) -uno de los más sugerentes y

atinados, a pesar de su brevedad-, L. Litvak (1979), pp. 83-156, R. Marrast (1966), J. F. Montesinos (1966), M. Muñoz Cortés (1966), C. J. Paolini (1986), A. Risco (1966) y (1977), L. Schiavo (1988) y (1989), R. Senabre (1974), E. S. Speratti-Piñero (1968), F. Ynduráin (1966a), (1966b) y (1966c), y A. Zamora Vicente (1951) passim. Para la prosa de Eça de Queiroz, vid. E. Guerra da Cal (1954), pp. 103-168.

- (2): A. Bello (1847), párr. 47, RAE (1931) párr. 223, S. Gili Gaya (1942) párr. 164-166, S. Fernández Ramírez (1951) párr. 82-84, RAE (1973) párr. 393, J. Alcina Franch y J. M. Blecua (1975) párr. 3.1.7.1, 3.1.7.2 y 7.9, L. Bartos (1978), M^a C. Bobes Naves (1972), (1973) y (1976), V. Demonte (1982), L. Hjelmslev (1959), pp. 262-277, F. Klein-Andreu (1983), R. Lapesa (1975a) y (1975b), M. Luján (1980), D. Marín (1976), R. Navas Ruiz (1963), I. Penadés Martínez (1988), G. Rojo (1975) y (1976), C. Simón (1979), S. Stati (1973), B. G. Stiehm (1975), L. R. Waugh (1978), H. Weinrich (1976b)... Son interesantes los resúmenes de diversas opiniones sobre este problema que aparecen en D. Delomier (1980) y J. Lago (1986) que, aunque aplicados al francés, sus resultados son fácilmente extrapolables al español.
- (3): Sin embargo, vid. R. Lapesa (1975a) párr. 6, que concede a la lengua literaria una gran libertad, y, prudentemente, no habla de reglas, sino de tendencias.

Capítulo 2.

- (1): Vid. E. Guerra da Cal (1954), pp. 107-113.
- (2): DRAE (1984) s. v. belfa: Grosera e insultante expresión de desprecio.
- (3): Vid. I. Bosque (1983b), donde se pasa revista a las diversas y heterogéneas clasificaciones y se proponen algunos rasgos formales para distinguir tipos de sustantivos.
- (4): Vid. los trabajos citados en la nota (2) y, especialmente, G. Sobejano (1955), pp. 75-153, R. Lapesa (1975a)...; sin embargo, cfr. la opinión contraria en V. Demonte (1982).
- (5): Entendiendo el concepto de isotopía más en el sentido de M. Arrivé (1973) y de F. Rastier (1972) y (1987), que en el de A. J. Greimas (1966), (1970) y (1976); vid. también A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s.v., M. Adriaens (1980), I. Bellert (1970), Grupo M (1977) y J. M. Klinkenberg (1973).
- (6): Este es uno de los temas más estudiados en las obras de

Valle-Inclán, vid., entre otros, A. Alonso (1928), M. Bermejo Marcos (1971), A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961) y (1962), G. Günthert (1973), R. Marrast (1966), F. Merregalli (1958), J. Urrutia (1987) y A. Zamora Vicente (1951).

- (7): La gramática de esta construcción ha sido estudiada, entre otros autores, por E. Alarcos Llorach (1972), A. Eskénazi (1967), S. Gutiérrez Ordóñez (1978) y (1986), pp. 261-271, R. Lapesa (1962), J. Thomas (1970), J. F. Val Álvaro (1981), y F. Ynduráin (1972).
- (8): Sobre el paralelismo como característica del lenguaje literario, vid. los trabajos reunidos en R. Jakobson (1973), diversos estudios de N. Ruwet (en especial, N. Ruwet (1963), (1968), (1971), (1975b) y (1981)), M. Shapiro (1976) o J. Molino (1981). Para lo que se refiere al estudio de la literatura española, son de referencia obligada los trabajos de D. Alonso. Baste citar, entre otros, D. Alonso (1944), y los recogidos en D. Alonso (1955), sin olvidar D. Alonso y C. Bousoño (1951). Un caso especial de paralelismo, la llamada estructura especular, está estudiada en J. A. Mayoral (1989).
- (9): vid. R. Senabre (1974).
- (10): Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s. v., H. Beristáin (1985) s. v., y A. Marchese y J. Forradellas (1986), s. v.
- (11): S. Fernández Ramírez (1951), párr. 84.
- (12): Vid. T. Navarro Tomás (1944), párr. 13-17.
- (13): S. Fernández Ramírez (1951), párr. 84.4
- (14): La oposición entre discurso de acontecimientos y discurso de palabras está desarrollada en G. Genette (1972), en especial, pp. 222-241. Vid. también M. Bal (1977), pp. 140-153, y Sh. Rimmon-Kenan (1983), pp. 86-116.
- (15): Vid. A. Alonso (1928), pp. 241-243, (1942), pp. 128-133. Curiosamente, A. Zamora Vicente (1951) no trata de este recurso formal en la prosa de Valle-Inclán a pesar de dedicar sendos apartados a los gestos y a la voz humana en las Sonatas.
- (16): Sobre los recursos con los que la literatura evoca las demás artes y, especialmente la pintura, vid. A. García Berrio (1989), sobre todo, las pp. 438-477, y, en otro sentido, Y. Lotman (1964), (1967) y (1970) passim.
- (17): Este recurso es tan frecuente que F. Lázaro Carreter opina que "Un texto no refulgirá si cada nombre no se hace acompañar de uno o más acólitos adjetivos" (F. Lázaro Carreter (1989), p. 158). También han señalado este fenómeno, con diverso acierto, A. Alonso (1928), E.

Anderson Imbert (1960), J. Canoa Galiana (1977), J. Casares (1916), G. Díaz-Plaja (1965), J. de Entrambasaguas (1946), C. García Gallarín (1986), R. Marrast (1966), M. Muñoz Cortés (1966), C. J. Paolini (1986), A. Zamora Vicente (1951).

- (18): Este recurso se ha considerado de diversas maneras, desde tratarlo como impropiedad léxica -J. Casares (1916)-, hasta estudiarlo, de manera más rimbombante y piadosa, como deslexicalización -J. M. García de la Torre (1989)-.
- (19): Para el concepto y la tipología de solidaridad léxica, vid. E. Coseriu (1967).
- (20): Fenómeno que está en contra de la opinión de casi todos los estudiosos de la colocación del adjetivo en torno a un sustantivo: vid. G. Sobejano (1955), pp. 122-123, G. Rojo (1975), p. 196, L. Waugh (1976), C. Simón (1979), L. Bartos (1978), I. Tamba-Mecz (1980), F. Klein-Andreu (1983), y los resúmenes de D. Delomier (1980) y de J. Lago (1986). Sin embargo, vid. R. Lapesa (1975a), en especial, el párr. 6, donde se admite que en la lengua literaria puede alterar todas las normas citadas a lo largo del artículo.
- (21): Sobre las propiedades del adjetivo de relación, vid. I. Tamba-Mecz (1980) y, también, G. Sobejano (1955), pp. 119-121, R. Navas Ruiz (1963), pp. 124-126, L. Bartos (1978), y J. Lago (1986), pp. 26-34.
- (22): Vid. M^a N. de Paula Pombar (1983), pp. 146-148, J. Taboada (1978) y J. A. Martínez (1985).

Capítulo 3.

- (1): Sobre el mismo tema cfr. con M. C. Bobes (1972), (1973) y (1976), D. Marín (1975), C. Simón (1979) y V. Demonte (1982).
- (2): J. Lago (1986), pp. 168-223, cfr., sin embargo, en la misma obra, las pp. 113-130.
- (3): S. Dik (1968), p.25. Vid. también G. Rojo (1975), p. 194 y (1978), pp. 63-67, L. Tesnière (1959), p. 326, A. M. Barrenechea (1974a) y (1974b), I. Bosque (1987), B. Damamme (1981), T. Jiménez Juliá (1987), O. Kovacci (1972a), entre otros.
- (4): La no presencia de conjunción se puede considerar como "grado cero" de la coordinación. Vid., p. ej., L. Tesnière (1959), párr. 327, S. Dik (1968), p. 33 o M. C. Bobes (1972), p. 203 y, especialmente, B. Damamme (1981).

- (5): E. Guerra da Cal (1954), pp. 109-113.
- (6): Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s. v., H. Beristáin (1985) s. v., A. Marchese y J. Forradellas (1986), s. v. o H. Lausberg (1960) párr. 685. Sin embargo, conviene tener presente que para los diversos tratadistas, a la luz de sus definiciones, no está clara la distinción entre hipálage y enálage. Nosotros, siguiendo a F. Lázaro Carreter, op. cit., consideraremos la hipálage como la "figura que consiste en aplicar a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo.". Por lo tanto, sería una variante de la enálage, al definir esta como "construcción gramatical no previsible lógicamente (...)".
- (7): Utilizamos este término en el sentido propuesto por F. Rastier (1972), (1987) y M. Arrivé (1973), en vez del sentido de este término que se propone en A. J. Greimas (1966) y (1972). Vid., además, A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v.
- (8): Vid. A. Alonso y R. Lida (1942), como estudio fundamental sobre el impresionismo en la literatura. Vid. también las consideraciones que acerca de tal concepto aplicado al análisis de un fragmento de Valle-Inclán aporta R. Senabre (1974).
- (9): El valor de lo inesperado como origen del rasgo de estilo es una de las bases de la teoría estilística de M. Riffaterre (1960a), (1960b), (1960c), (1961a) y (1961b), donde se establece que el rasgo de estilo sería la suma de contexto y lo inesperado (=desvío).
- (10): Vid. J. Casares (1916), pp. 55-63, que fue el primer autor que señaló este uso en Eça de Queiroz y su, para él, indudable influencia en Valle-Inclán.
- (11): Vid. G. Sobejano (1955), y D. Ynduráin (1971), donde ambos autores intentan distinguir entre adjetivación tópica y creaciones más o menos originales de diversos autores.
- (12): Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s. v. número, definido como "distribución adecuada de todos los elementos rítmicos en la frase para que se produzca un efecto armónico". Un resumen de la teoría retórica sobre el numerus puede verse en H. Lausberg (1960), párr. 997-1054. La presencia de este recurso en las obras renacentistas españolas, y en la prosa de Fray Luis de León, en especial, está convenientemente estudiada en F. Lázaro Carreter (1980b).
- (13): Utilizamos la terminología propuesta por D. Alonso en diversos trabajos. Baste citar, entre otros, D. Alonso (1944) y D. Alonso y C. Bousoño (1951), especialmente las pp. 23-74. La plena validez de estos trabajos dentro de la teoría literaria actual queda resaltada, por ejemplo, en J. Molino (1981).

- (14): Vid. J. Taboada (1978), J. A. Martínez (1985), y, sobre todo, M. N. de Paula Pombar (1983), pp. 146-148.
- (15): E. Guerra da Cal (1954), pp. 165-166.
- (16): Vid. E. Alarcos Llorach (1968a) y (1969), las matizaciones de J. A. Martínez (1981-82), y especialmente, la monografía de H. Martínez García (1986).
- (17): Para el novelista portugués vid. E. Guerra da Cal (1954) passim. Para Valle lo han notado, entre otros, E. S. Speratti-Piñero (1968), F. Ynduráin (1972) y R. Senabre (1974). Este último, en su estudio dedicado a la prosa de Ortega y Gasset nota la predilección del filósofo por esta estructura, suponiendo que es fruto de la influencia que ejerció Valle-Inclán en él (vid. R. Senabre (1964), pp. 91-123 y 146-149). Se podría conjeturar que esta construcción es rasgo de estilo característico del Modernismo hispánico, dado que, p. ej., A. Alonso lo documenta con profusión en E. Larreta (A. Alonso (1942), pp. 179-181).
- (18): Para la definición de sustantivo abstracto hemos seguido la caracterización propuesta en I. Bosque (1983a). En dicho trabajo se señalan los diversos criterios seguidos en diversas gramáticas tradicionales del español: cfr. A. Bello (1847), párr. 123, S. Fernández Ramírez (1951), párr. 94, RAE (1973), párr. 2.3.4 y J. Alcina y J. M. Bleca (1975), párr. 3.1.6.
- (19): Vid. Grupo M (1977).
- (20): El primer autor que señaló la importancia de esta estructura y quien mejor la ha estudiado, dentro de su brevedad, hasta la fecha fue S. Fernández Ramírez (1951), párr. 84. Ni que decir tiene que seguimos sus consideraciones metodológicas.
- (21): vid. F. Lázaro Carreter (1989).
- (22): Vid. S. Fernández Ramírez (1951) párr. 84.3 y nota 214.
- (23): Para el concepto de actualización y su relación con el determinante, vid. E. Alarcos Llorach (1967) y (1968b), M. Á. Álvarez Martínez (1986), E. Coseriu (1955), R. Lapesa (1974) y F. Lázaro Carreter (1975b).
- (24): Ninguno de los autores que han estudiado la acumulación de adjetivos en el sintagma nominal en español han tratado este problema, en parte debido a que sólo citan casos con dos adjetivos y suelen ser de la opinión de que, con más adjetivos los análisis propuestos serían iguales: vid. M. C. Bobes (1972), (1973) y (1976), J. Lago (1986), R. Lapesa (1975a), M. Luján (1980), D. Marín (1976), G. Rojo (1975) y (1976).

- (25): Grupo M (1970), pp. 180-183. Vid. también F. Lázaro Carreter (1981b), pp. 32-35 donde se estudia esta figura en la prosa de Quevedo.
- (26): E. Guerra da Cal (1954), pp. 165-166.
- (27): Vid. H. Lausberg (1960), párrr. 649-656. F. Lázaro Carreter (1953) s. v. sinonimia, A. Machese y J. Forradellas (1986), s.v., H. Beristáin (1985) s. v. sinonimia y metábola. Téngase en cuenta que metábole es para el Grupo M (opinión parcialmente tenida en cuenta por H. Beristáin) abarca todas las figuras retóricas, cualquiera que sea el nivel de la lengua afectado por ellas, y cualquiera que sea el tipo de operación que da lugar a la figura (Grupo M (1970) passim). Nosotros aplicamos la definición tradicional de metábole.
- (28): "El más genérico de todos estos verbos [de comunicación verbal] es decir. Podría considerársele el 'archilexema' de esta área semántica de verbos. Todos los demás pueden reducirse a un "decir algo". (R. Cano Aguilar (1981), p. 207). Estamos de acuerdo con todo, excepto con la última frase, pues este tipo de verbos no sólo implican un "decir algo", sino también un "decir cómo". Así, por ejemplo, la diferencia semántica entre decir, gritar, murmurar y susurrar no está en lo que se dice, sino en cómo el hablante enuncia esa información. A pesar de esta reserva, es muy interesante e instructivo el estudio que hace el autor citado sobre la semántica de estos verbos (R. Cano (1981), pp. 206-217).
- (29): R. Gullón (1966), pp. 737-740, donde, creemos que por primera vez, se plantea que los personajes de esta novela están degradados, esperpentizados por este tipo de identificaciones. Vid. también O. Belic (1977), M. Bermejo Marcos (1971), pp. 291-301, P. Ilie (1968), J. F. Montesinos (1966), A. Risco (1966) y (1977), E. S. Speratti-Piñero (1968), y, sobre todo, G. Díaz-Migoyo (1985), especialmente, las pp. 137-181.
- (30): Tomamos la idea de verbo de acción en un sentido amplio. Para una clasificación semántica detallada de estos verbos, vid. R. Cano Aguilar (1981), pp. 46-206.
- (31): Sobre el concepto de connotación, vid. entre otros, A. Martinet (1967), J. Molino (1971), E. Coseriu (1978), J. A. Martínez (1975a) y el resumen que aparece en J. M. Pozuelo Yvancos (1988b), pp. 52-61. En España, ha sido G. Salvador quien ha aplicado el concepto de connotación, tomando como punto de partida las teorías de S. Johansen, en análisis de textos literarios: vid., entre otros, G. Salvador (1964), (1965) y (1973). También es interesante su estudio de (1977) donde propone el signo literario (considerado como forma y sustancia) como base de la ordenación de la ciencia literaria.

- (32): M. Bermejo Marcos (1971), pp. 33-84. Sin embargo, otros autores han destacado lo contrario, es decir, la presencia de elementos modernistas y/o decadentistas en la prosa esperpéntica de Valle-Inclán (vid. L. Schiavo (1989)).
- (33): Sería un fenómeno de tematización o topicalización de un SP: vid. H. Contreras (1978), especialmente las pp. 98-120 y F. D'Introno (1979), pp. 146-170, donde se estudian estos fenómenos desde el punto de vista de la gramática generativa estándar. Algunas aproximaciones interesantes son D. Bolinger (1952) y (1954), G. L. Dillon (1976), S. Fernández Ramírez (1986), cap. IX, H. y R. Kahane (1950), Z. Palková y B. Palek (1977), B. G. Stiehm (1975), S. K. Verma (1976), ... Un buen resumen sobre los trabajos del Círculo Lingüístico de Praga y sus aplicaciones al texto (no sólo literario) se puede consultar en E. Bernárdez (1982), pp. 125-134 y en T. Jiménez Juliá (1986b).
- (34): Para la definición de hiponimia, vid. A. J. Greimas y J. Courtés (1979), s.v. y A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v.. A. J. Greimas desarrolla y aplica este concepto en diversos trabajos, vid., p. ej., los estudios recogidos en Greimas (1966), (1970), (1976) y (1983).
- (35): El primer autor que lo señaló fue J. Casares (1916), pp. 60-62. El resto de trabajos sobre la lengua poética de la prosa valleinclanesca suelen rebajar esa "influencia", cuando no obviarla: vid., entre otros, A. Alonso (1928) y (1942), o A. Zamora Vicente (1955). F. Lázaro Carreter, en su artículo de 1989, vuelve a señalar, dentro de la brevedad de su trabajo, la filiación de la prosa de ambos, citando, entre otros rasgos de estilo, el de los adjetivos asonantes y consonantes.
- (36): Vid. H. Lausberg (1967), párr. 977-1054, y F. Lázaro Carreter (1980b).
- (37): Conviene tener presente que casi todos los casos de consonancias entre adjetivos que cita J. Casares pertenecen precisamente a esta trilogía.
- (38): Tal y como lo considera A. Risco en varias de sus obras sobre Valle-Inclán: A. Risco (1966), (1977) y (1986).
- (39): Vid. J. Lago (1986), pp. 204-219, para la gramática de construcciones como esta y similares.
- (40): Rasgo que ya señaló G. Díaz-Plaja (1965), pp. 41-49, donde trata especialmente del uso del latín como recurso para obtener ambientes misteriosos y mágicos. Así, dicho estudioso señala que este recurso está en relación con los poetas decadentes franceses, en especial, con J. K. Huysmans y su A Rebours, y la poesía de P. Verlaine; sin embargo, en R. Ferreres (1975) no está tenido en cuenta como rasgo de estilo asumido por los modernistas.

- (41): Sobre la cuestión tan debatida de la sinonimia, véase, el artículo de G. Salvador "Sí hay sinónimos", recogido en G. Salvador (1985), pp. 51-66, donde recoge abundantes opiniones sobre el tema.
- (42): El planteamiento según el cual el estudio de la evolución de un autor se corresponde con el estudio de las propiedades formales recurrentes fue uno de los axiomas más importantes de los propuestos por las poéticas inmanentes. Así, por ejemplo, V. Vinogradov afirmaba que "(...) dans une telle étude il faut tenir compte du dynamisme d'un style individuel. Les oeuvres d'un écrivain écrites à des époques différentes ne se projettent pas immédiatement sur le même plan." (V. Vinogradov (1923), p. 109). Vid. también, abundando en la misma opinión, J. Tynianov (1929) y, desde otro punto de vista, pero con opiniones similares, A. Alonso (1942b) y F. Lázaro Carreter (1984a), en donde se plantea, con varios ejemplos del Renacimiento, que un estudio diacrónico y poético tiene que tratar sólo y exclusivamente de la evolución de los sistemas formales de los autores. Finalmente, conviene tener en cuenta las posibilidades y límites de un estudio de este tipo, como señala A. García Berrio (1973), (1979a), (1983) y (1989), vid. también la visión histórico-crítica presentada en A. García Berrio y M. T. Hernández (1988) y en J. M. Pozuelo Yvancos (1988a).
- (43): Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s.v.: "Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario". Definiciones similares pueden hallarse en H. Beristáin (1985) s.v. y A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v. Vid. también H. Lausberg (1960), párr. 807 y Grupo M (1970), pp. 194-196. Es interesante la clasificación que establece J. Alazraqui a propósito de la prosa de J. L. Borges (J. Alazraqui (1968), pp. 223-233)
- (44): La distinción entre adjetivos restrictivos y no restrictivos no implica distintos análisis sintácticos (cfr. J. Lago (1986) párr. 5.3.9 y 5.3.10), pero sí tiene importancia en el plano semántico: vid. G. Rojo (1975) y J. Lago op. cit.
- (45): E. Guerra da Cal (1954), pp. 165-166.
- (46): Vid. la crítica de críticas de J. Lago (1986), pp. 102-112.
- (47): Vid. G. Sobejano (1955), pp. 122-123 y G. Rojo (1975), p. 196.
- (48): V. Demonte (1982).
- (49): E. Guerra da Cal (1954), pp. 160-161.
- (50): Destacado por J. Casares (1916). J. M. García de la Torre (1989), con un criterio más piadoso, habla de

deslexicalización.

- (51): Vid. A. Balakian (1966) passim., G. Allegra (1982), E. González López (1988) y F. Lázaro Carreter (1989).
- (52): Esta idea de G. Rojo está desarrollada en G. Rojo (1975), respuesta a dos artículos de M. C. Bobes (1972) y (1973) que mantiene que sí es permutable. Esta última autora, insiste en sus opiniones y contesta al trabajo de G. Rojo en M. C. Bobes (1976), quedando zanjada la cuestión con la réplica contundente de G. Rojo (1976).
- (53): E. Guerra da Cal (1954), p. 159. Este crítico apunta a que este uso se encuentra en Victor Hugo y que Eça de Queiroz lo que hace es aclimatar y ampliar sus posibilidades.
- (54): E. Guerra da Cal (1954), pp. 129-130. Vid. también M. H. de Novais Paiva (1961).
- (55): Sobre la "limitación" del vocabulario de Eça, vid. E. Guerra da Cal (1954), pp. 48-57. Sobre la preferencia de Valle-Inclán por un vocabulario estilísticamente marcado vid. A. Alonso (1928), pp. 230-233.
- (56): Vid. A. Zamora Vicente (1951), en particular, pp. 92-135. Aunque discrepamos de su interpretación de que en las Sonatas (y, por extensión en toda la obra de Valle-Inclán) son un reflejo del conocimiento pictórico de D. Ramón. La evocación de mundos, más o menos galantes, más o menos lejanos, también la han señalado en Valle-Inclán A. Alonso (1928), G. Allegra (1982) y (1987), E. Anderson Imbert (1960), G. Díaz Plaja (1965), J. M. García de la Torre (1972) -de manera especialmente desafortunada-, S. M. Greenfield (1983), R. Gullón (1984), ..., y, recientemente, y de un modo atinado F. Lázaro Carreter (1989).
- (57): Vid. G. Rojo (1975) y (1976).
- (58): S. Dik (1968), p. 25, G. Rojo (1975), p. 218, B. Damamme (1981), p. 22, J. Lago (1986), pp. 113-123 o L. Tesnière (1969), p. 326. Nótese que la coordinación se puede marcar de dos maneras: por medio de conjunciones de coordinación o por su ausencia, o yuxtaposición, que si la gramática tradicional consideraba como dos relaciones distintas (RAE (1931), párr. 315 y 317, RAE (1973), párr. 3.17.2, S. Gili Gaya (1942), párr. 196-199, J. Alcina y J. M. Blecua (1975), párr. 8.5), según la lingüística moderna son una misma relación, al no haber cambio semántico de ningún tipo: L. Tesnière (1969), p. 327, G. Rojo (1978), pp. 57-62, M. C. Bobes (1972), p. 302, B. Damamme (1981), J. Lago (1986), pp. 121-123, ...
- (59): El primero (y casi el único) que advirtió este procedimiento fue J. Casares (1916), pp. 16-18. Cfr. esta opinión con la que A. Alonso que califica este fenómeno

como contaminatio (A. Alonso (1928), pp. 247-255), postura seguida por la mayoría de los críticos (vid., p. ej., A. Zamora Vicente (1955), pp. 111-125).

- (60): L. Schiavo (1988) estudia el empleo de la serie significativa bárbara y rastrea los posibles antecedentes de este uso valleinclanescos en diversas obras literarias europeas de finales del s. XIX. Tamnién, aunque muy de pasada, trata de este tema G. Allegra (1982) y (1987).
- (61): Esta es una característica señalada, por evidente, por la mayoría de los críticos, pero no siempre considerada y, casi nunca, estudiada: vid., p. ej., A. Alonso (1928), M. Bermejo (1971), J. Casaldüero (1968), J. Casares (1916), G. Díaz-Plaja (1965), F. Lázaro Carreter (1989), F. Meregalli (1958), J. F. Montesinos (1966), A. Zamora Vicente (1951); ...Sobre la amplificatio en la retórica tradicional, vid. H. Lausberg (1967), párr. 401-409 y E. Faral (1924), pp. 61-85.
- (62): Sobre lo "esperado" por el lector y cual pueda ser la actitud del lector, vid. Y. Lotman (1970), pp. 345-347. Conviene resaltar que, a partir de lo que se puede "esperar" en un texto se ha desarrollado gran parte del concepto desvío: vid., p. ej., J. Cohen (1966), S. R. Levin (1962), (1964) y (1965) (según su teoría, los casos citados serían desviaciones internas), y, fundamentalmente M. Riffaterre (1971). Resúmenes críticos, en español, a esta teoría son, entre otros, J. A. Martínez (1975a), A. García Berrio (1973), (1979a) y (1989) y J. M. Pozuelo Yvancos (1988) y M. Á. Garrido Gallardo (1978).
- (63): Para el concepto de conocimiento del mundo, vid. T. A. van Dijk (1977), (1978a), (1978b), y, especialmente, A. García Berrio (1978a), (1978b), (1979a) y (1979b), y U. Eco (1984).
- (64): Es uno de los aspectos más vistosos del "satanismo" que diversos autores han estudiado en las Sonatas (A. Alonso (1928), A. Zamora Vicente (1951), R. Marrast (1966), G. C. Flynn (1961) y (1962), J. Alberich (1965), J. Urrutia (1987)), sin advertir que este tipo de adjetivación aparece a lo largo de toda la obra de Valle-Inclán y, en gran parte está basado en otros autores europeos contemporáneos (vid. J. Casares (1916), R. Ferreres (1975), F. Lázaro Carreter (1989)). Sobre el uso de la imagería místico-religiosa existen un par de trabajos que, en realidad, no aportan gran cosa: C. J. Paolini (1986) y E. Martínez Garrido (1989).
- (65): Vid. H. Lausberg (1967) párr. 879, F. Lázaro Carreter (1953) s.v. y A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v. Todos los autores citados coinciden en que la posición del epifonema es la final del período, sirviendo en muchos casos como cierre del discurso. En cambio, para H. Beristáin (1985) s.v. puede estar tanto en posición final,

como en posición inicial.

- (66): Para G. Sobejano (1955), R. Lapesa (1975a) o J. Lago (1986) el adjetivo restrictivo siempre es pospuesto al nombre. Vid. la opinión opuesta, en diferente sentido, de V. Demonte (1982) e I. Penadés Martínez (1988).

Capítulo 4.

- (1): R. Lapesa (1975b), pp. 190-193. Para esta construcción se han propuesto otras denominaciones. Así, por ejemplo, G. Sobejano (1955), p. 110, en su clasificación del adjetivo lo considera como un adjetivo atributivo mediato, bien anticipado, bien retardado. M^a N. De Paula Pombar (1983), pp. 66-77, sigue la tradición gramatical francesa y lo llama adjetivo "destacado" (traducción del francés "détaché"). Para otros investigadores (J. Cohen (1966), p. 149, R. Hadlich (1973), p. 234, o J. González Muela (1975), p. 84) esta construcción debe considerarse como un tipo especial de aposición. Como crítica a esta idea, vid. M^a N. de Paula Pombar (Op. cit.) y J. Lago (1986), pp. 62-70. En un trabajo reciente sobre la aposición (M^a. V. Escandell y M. Leonetti (1990)) se trata de manera tangencial este tipo de uso adjetival, con la opinión de que el concepto de inciso, propuesto por J. C. Milner (1978), sea apto para englobar ambas construcciones.
- (2): R. Lapesa (1975b), p. 190, nota 28.
- (3): R. Lapesa (1975b), p. 190. El subrayado es nuestro. Es similar la opinión de Jean Cohen, para quien, "el epíteto desligado no tiene función determinativa, sino predicativa. Es una especie de predicado secundario que con la mayor naturalidad adquiere el valor de un complemento circunstancial de causa, de concesión, de modo, etc." (Cohen (1966), p. 149).
- (4): E. Guerra da Cal (1954), pp. 118-119.
- (5): Sobre el concepto de impresionismo y sus diversas interpretaciones, vid. Amado Alonso y Raimundo Lida (1942) y A. Balakian (1967), entre otros trabajos citados en la bibliografía.
- (6): Con todo, se debe andar con cautela cuando se afirma que un adjetivo no tiene posibilidad de formar adverbio en -mente en la lengua usual, y, mucho más, cuando se trata de lenguaje poético. Sobre las creaciones léxicas que, aparentemente, violan las reglas del estándar, vid. F. Lázaro Carreter (1973), o W. Dressler (1981). Gran número de ejemplos de usos poéticos de adverbios en -mente que no existen como tales en la lengua común están recogidos en J. A. Mayoral (1982).

- (7): E. Guerra da Cal (1954), p. 123.
- (8): Sobre los complementos seleccionados por los diversos tipos de adjetivo en el español estándar, véase Bosque (1983a).
- (9): A. J. Greimas (1966) (vid. además del mismo (1972), entre otros y A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v.), F. Rastier (1972), (1987) y M. Arrivé (1973). Sobre el mismo concepto vid. también J. M. Klinkenberg (1973), grupo M (1977), pp. 29-84, y M. Adriaens (1980). A partir de esta idea de isotopía como iteración, C. Segre (1986) propone un interesante análisis de varios sonetos de Petrarca.
- (10): vid. A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v. hiponímico (-a)/hiperonímico (-a), A. Marchese y J. Forradellas (1986) s. v. hiperonimia: "Relación de inclusión dirigida desde lo más general a lo más específico". Sobre la relación hiperonimia-sinonimia, vid., por ejemplo, G. Salvador (1984), en especial, p. 60.
- (11): A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v.
- (12): En la abundante documentación, desde los orígenes del español hasta hoy, que aparece en R. Lapesa (1975b) son escasísimos los ejemplos de este aspecto de la construcción adjetival incidental.
- (13): Consideramos participio de presente a toda forma en -ante, -ente, -iente, que en el DRAE sólo aparece definida como tal participio y no tiene ningún significado adjetival añadido.
- (14): Conviene recordar la opinión de Unamuno: "Para estos bárbaros no hay sino cosas lógicas: quieren lañas lógicas, con partículas conjuntivas, copulativas, discursivas, con así, como y luego.", cit. en J. Casares (1916), p. 41.
- (15): R. Navas Ruiz, en su clasificación del adjetivo, señala que los adjetivos verbales terminados en -dor, -ante, y -oso indican que se causa un efecto determinado (R. Navas Ruiz (1963), p. 62). Dicha clasificación ha sido discutida por diversos autores, entre los que destacan L. Bartos (1978) y M. Luján (1980). Como resumen de estas y otras críticas, vid. I. Penadés Martínez (1988), pp. 113-159.
- (16): E. Guerra da Cal (1954), p. 123.
- (17): "La mímica y el gesto están representados de ordinario de una manera sintética, con frecuencia por un adjetivo que abarca simultáneamente la mímica y la entonación, sin referirse más que a la actitud general del cuerpo y al tono en que se ha dicho la frase (...)" (A. Alonso (1928), p. 241). Por otra parte, no deja de ser curioso que A. Zamora Vicente (1951) no trate de esta peculiaridad del uso del adjetivo, aunque en dicha obra aparezcan capítulos

dedicados al gesto y a la voz.

- (18): Adoptamos la noción de núcleo tácito y/o envuelto de A. Bello (1847). Véase, además, I. Bosque (1989b), con una atinada tipología de estos núcleos.
- (19): Serían una especie de epithetum constans, dentro del sistema connotativo usado por Valle-Inclán en sus obras.
- (20): En este caso, se podría hablar del horror vacui propio del lenguaje poético modernista. Característica señalada, entre otros, por A. Zamora Vicente (1951), F. Lázaro Carreter (1989), A. Alonso (1942), y G. Allegra (1982) y (1987).
- (21): R. Lapesa (1974), en el cuadro-esquema que propone en la p. 6, siguiendo, mutatis mutandis, a Ch. Bally y a G. Guillaume, distingue entre actualizadores vacíos (el artículo) y actualizadores llenos (cuantificadores y no cuantificadores).
- (22): vid. R. Lapesa (1974), párrr. 15-17. También la posposición del sujeto es un factor a tener en cuenta.
- (23): s. v., 2ª acepción.
- (24): Sobre las sensaciones en el Modernismo, en general, y en Valle-Inclán, en particular, vid. A. Alonso (1928), pp. 227-233 y (1942), A. Alonso y R. Lida (1942) y A. Zamora Vicente (1951).
- (25): Sobre cómo la ambigüedad puede transformarse en información significativa en el texto literario, vid. F. Lázaro Carreter (1976b), p. 185 o Y. Lotman (1970), pp. 101-104: "La diferencia entre la estructura que enriquece el contenido informacional del texto y la estructura destructora extraña consiste, el parecer, precisamente en esto: todo lo extraño que puede en uno u otro sentido establecer una correlación con la estructura del texto del autor deja de ser un ruido." (Y. Lotman, Op. cit., p. 102.)
- (26): Para marcar la posible referencia de los adjetivos a distintos sintagmas nominales utilizamos, mutatis mutandis, la convención, habitual en los estudios gramaticales actuales, de señalar con subíndices iguales los antecedentes de dichos adjetivos.
- (27): Ni R. Lapesa (1975b) ni E. Guerra da Cal (1954) caracterizan a estos adjetivos según su posición. Si nosotros lo hacemos es, además de por seguir un criterio metodológico necesario para trabajar con el ingente material que tenemos, porque la distribución de esta variedad funcional de estos epítetos aporta, en los autores que estamos estudiando valores expresivos y/o poéticos que permiten su estudio por separado.

- (28): Entre otros A. Alonso (1928), G. Allegra (1982) y (1987), J. Casaldueiro (1968), E. González López (1988), R. Gullón (1966) y (1984), G. Günther (1973), J. F. Montesinos (1966), L. Schiavo (1989), R. Senabre (1974) y, muy especialmente, F. Lázaro Carreter (1989). Vid. también T. J. Kirschner (1981) y (1982), donde se estudia cómo Valle-Inclán utiliza una misma descripción en obras distintas, con un procedimiento que L. Schiavo (1989) ha calificado, siguiendo a G. Genette (1966), como bricolaje.
- (29): E. Guerra da Cal (1954), pp. 153-166.
- (30): Aunque, en el caso de Eça de Queiroz, no pueda hablarse, en sentido estricto, ni de polifonía, ni de dialogismo, vid. M. Bajtín (1963), pp. 71-111 y (1979), pp. 13-190, para las relaciones que se establecen entre autor y personaje.
- (31): Entre los trabajos que inciden en este aspecto evolutivo de la obra de Valle-Inclán, vid., especialmente, E. S. Speratti-Piñero (1968).
- (32): Recuérdesse que R. Navas Ruiz (1963), agrupa forma y color como subgrupo más o menos unitario dentro de lo que él denomina adjetivos cualitativos (p. 124).
- (33): E. Guerra da Cal (1954), pp. 135-140.
- (34): Es interesante recordar que D. Alonso aludía a la ahistoricidad de la obra literaria y que esta siempre es sincrónica para el lector (D. Alonso (1950), pp. 205-209).
- (35): E. Guerra da Cal señala este procedimiento sólo en posición final. Sobre la coordinación de constituyentes que no son idénticos categorialmente cfr. A. M. Barrenechea (1974b) y O. Kovacci (1972a), que admiten como gramatical este uso de la coordinación, con J. L. Tato (1976), especialmente, p. 261 que la considera agramatical. Vid., en otro sentido, la distinción de S. C. Dik entre coordinación de funciones y coordinación de miembros (S. Dik (1968), pp. 204-208, y también, T. Jiménez Juliá (1987)).
- (36): I. Bosque (1989a), pp. 193-218, trata sobre las relaciones y las diferencias entre preposiciones, conjunciones y adverbios.
- (37): Ch. Brooke-Rose (1958), pp. 146-174.
- (38): Cfr. infra, pp. 239-243, el apartado valores semánticos de algunas series adjetivales. Este procedimiento lo señala F. Lázaro Carreter (1989), considerando su constante reiteración, como "estomagante".
- (39): La animalización de los personajes, paralela a la muñequización de los mismos, como rasgo del esperpento es

- uno de los procedimientos de la prosa de Valle-Inclán mejor estudiados. Vid., entre otros, M. Bermejo Marcos (1971), G. Díaz-Plaja (1951), R. Cardona y A. Zahareas (1970), J. M. García de la Torre (1972), S. Greenfield y A. N. Zahareas (1968), R. Gullón (1966), P. Ilie (1968), J. L. Valera (1968), E. S. Speratti-Piñero (1968).
- (40): E. S. Speratti-Piñero lo localiza en su glosario de TB como término propio de Argentina, México y Uruguay, no cita, en cambio, este fragmento (vid. E. S. ~~speratti~~-Piñero (1968), s. v.). El DRAE lo localiza además en Paraguay, con un sentido algo distinto: 'Insustancial, ligero, que habla muchas tonterías'.
- (41): vid. S. Fernández Ramírez (1986b), párr. 103 o J. Alemany (1918), p. 485.
- (42): Una postura grotesca, de monigote, de muñeco. Sobre el rasgo esperpéntico de convertir personajes humanos en muñecos, vid., entre otros trabajos, M. Bermejo Marcos (1971), G. Díaz-Plaja (1965), J. M. García de la Torre (1972), P. Ilie (1968), A. Risco (1966) y (1977), L. Schiavo (1980), E. S. Speratti-Piñero (1968), J. L. Valera (1968), F. Ynduráin (1966a) y (1966b).
- (43): vid., por ejemplo, A. Alonso (1942): "Cuando estos escritores están describiendo el mundo de la realidad, su voluntad de estilo les hace acudir a recuerdos literarios artístico-refinados como procedimiento justo para destacar aquel aspecto que en la realidad descrita ven como valioso." (p. 173). A. Zamora Vicente abunda en lo mismo: "La interpretación plástica de la vida se complementa con la literarización de ésta. Se vive pendiente de modelos literarios." (A. Zamora Vicente (1951), p. 111). Un estudio certero sobre este empleo de la literarización es el de F. Lázaro Carreter (1989). Para un estudio general de esta característica en la literatura europea, especialmente la francesa, vid. A. Balakian (1967). No creemos que sea ocioso añadir que E. Guerra da Cal (1954) documenta profusamente este fenómeno en la prosa de Eça de Queiroz.
- (44): La idea de que el lenguaje literario se codifica de una manera especial para indicar que ese código "está trabajado" es una de las hipótesis fundamentales de Y. Lotman (1970) y (1976). Vid. las sagaces opiniones de F. Lázaro Carreter (1973) y (1976c).
- (45): No la documentan E. S. Speratti-Piñero (1968) en su exhaustivo vocabulario de TB, ni C. García Gallarín (1986) cuando trata de los valores de la sufijación en LCM. Sobre este tipo de creaciones en Valle-Inclán vid. J. M. García de la Torre (1989), aunque este trabajo peca de brevedad y de una cierta dispersión.
- (46): Sobre la creación léxica en el lenguaje literario vid. W.

U. Dressler (1981), y, especialmente, J. A. Mayoral (1983) y (1985).

- (47): No se nos escapa que esta interpretación es bastante subjetiva; conviene tener presente que una aliteración de un mismo fonema puede interpretarse en textos distintos de formas diametralmente opuestas (cfr. D. Alonso (1950), pp. 328-332 y G. L. Beccaria (1975), p. 86). Un examen ponderado de estos problemas puede verse en F. Lázaro Carreter (1984b).
- (48): P. ej., J. M. García de la Torre (1989).
- (49): Vid. I. Bosque (1983a), pp. 4-12.
- (50): Algo de lo que le acusó J. Casares (1916), p. 56. Aunque conviene señalar que unas líneas antes, el mismo autor señaló algunos ejemplos afortunados de estas consonancias.
- (51): "Son rimas pobres las que se producen con finales muy abundantes en la lengua (-aba, -ente, -ado, etc.)". F. Lázaro Carreter (1953) s. v. rima. Vid. también O. Ducrot y T. Todorov (1972), p. 225, H. Beristáin (1985) y A. Marchese y J. Forradellas (1986) siguen la terminología francesa, que considera rima rica a la consonante y rima pobre a la asonante.
- (52): Ha sido señalado con abundancia cómo Valle-Inclán usa material narrativo propio y ajeno en sus obras (en palabras de J. Casares: "nada se pierde, nada se destruye"): vid., p. ej., M. Bermejo Marcos (1971), L. Schiavo (1980) o E. S. Speratti-Piñero (1968), en especial, el capítulo "Cómo nació y creció El Ruedo Ibérico". Sobre el valor poético del cliché, vid. M. Riffaterre (1964a), (1978), pp. 94-95 y 103-105, y (1979).
- (53): De tal modo ocurre esto así que las diversas "etapas" de las que han hablado la mayoría de los críticos (entre otros, y sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos a G. Allegra (1982) y (1987), C. L. Barbeito (1985), J. Casaldueiro (1978), J. Casares (1916), G. Díaz-Plaja (1951) y (1965), M. Durán (1968), J. M. García de la Torre (1972), E. González López (1988), F. Meregalli (1958), J. F. Montesinos (1966), A. Risco (1966) y (1977), J. Rubia Barcia (1983), D. Ynduráin (1989), A. Zamora Vicente (1951)...) pueden tener justificación por los temas diferentes de los que trató D. Ramón, pero no por el uso del lenguaje y de los recursos que este le proporciona. Cfr. con R. Gullón (1966) y F. Lázaro Carreter (1989) para los que Valle-Inclán es tan modernista en las Sonatas como en El Ruedo Ibérico. Téngase presente que, al menos desde los formalistas rusos, se ha venido insistiendo en que las diversas "etapas" de cualquier autor deben estar justificadas por los cambios en el sistema lingüístico y poético de dicho autor: vid. V. Vinogradov (1921) y J. Tynianov (1927). También apoyan esta idea D. Alonso

- (1950), passim, R. Wellek y A. Warren (1949), pp. 303-323 y, más recientemente, F. Lázaro Carreter (1973), (1974), (1975a), (1976b), (1976c) y, sobre todo, (1984a), Y, Lotman (1970), A. García Berrio (1973), (1978a), (1979) y (1989), A. García Berrio y M^a T. Hernández (1988).
- (54): No deja de ser significativo que ni en E. Guerra da Cal (1954) ni en M. H. de Novais Paiva aparezca un solo caso de adjetivación incidental antepuesta. De todos modos, debe considerarse que la anteposición de incidentales es muy poco frecuente en los datos aportados en R. Lapesa (1975b), pp. 191-192, por lo que, a falta de una investigación con datos más exhaustivos, pensamos que, aunque la anteposición es una variante funcional posible, es la menos utilizada de las tres.
- (55): Entendiendo anáfora en el mismo sentido que H. Mederos Martín (1988), pp. 109-128, en donde se trata de la "anáfora mediante frase nominal definida", que no sólo reproduce el elemento al que refiere, sino que puede ampliar su significación. Como planteamiento general, vid. M. A. K. Halliday y R. Hasan (1976).
- (56): vid. D. Alonso (1944) y D. Alonso y C. Bousoño (1951).
- (57): F. Lázaro Carreter (1951).
- (58): Sobre la jerarquización de los campos semánticos vid. E. Coseriu (1964), (1966) y (1977), y las interesantes consideraciones de H. Geckeler (1971), pp. 211-245 y 282-303.
- (59): Para el concepto de pluralidad, vid. D. Alonso y C. Bousoño (1951) y, para el concepto de estructura especular J. A. Mayoral (1989). Tomamos este concepto de una manera más amplia que los investigadores citados.
- (60): P. ej. J. Casares (1916), pp. 61-62, cfr. la opinión de A. Alonso (1928), p. 247: "las [enumeraciones] de tres miembros atraen las frases de esta prosa con la imperativa fuerza de los consonantes en el verso: triple complemento directo o circunstancial, triple sujeto, triple expresión verbal, triple subordinación, triple adjetivación, triple pincelada descriptiva." A. Zamora Vicente (1951), passim., abunda en esta idea.
- (61): Este es uno de los aspectos que muchos críticos al tratar de las últimas obras de Valle han denominado como animalización de los personajes. Para este caso, vid. los enjundiosos trabajos de F. Ynduráin (1966b), especialmente las pp.141-147, y (1966c), en el que se coteja la utilización de términos e imágenes por Galdós y por Valle-Inclán.
- (62): Vid. J. Alemany Bolufer (1918), párr. 146, o S. Fernández Ramírez (1986b), párr. 82.

Capítulo 5.

- (1): R. Lapesa (1975b), pp 171-190. Vid. también R. Navas Ruiz (1963), S. Gutiérrez Ordoñez (1986) e I. Penadés Martínez (1988), que tratan de este problema de una manera tangencial al estudiar la atribución y la distinción entre ser y estar.
- (2): R. Lapesa (1975b), p. 175.
- (3): Estos complementos seleccionados por los adjetivos son los que están codificados por las gramáticas. Vid. I. Bosque (1983a) y, en otro sentido, S. Fernández Ramírez (1951) párr. 80 y E. Alarcos Llorach (1968a).
- (4): Vid. D. Alonso (1944) y (1955) y D. Alonso y C. Bousoño (1951). Algunas construcciones de este tipo en la prosa de Valle-Inclán han sido estudiadas por E. S. Speratti-Piñero (1968) y R. Senabre (1974).
- (5): Sobre los recursos lingüísticos empleados para crear efectos irónicos, Vid. M.H. de Novais Paiva (1961), con abundantes ejemplos de Eça de Queiroz. Otros trabajos en los que se destacan diversos aspectos irónicos son W. Booth (1974), L. Danon Boileau (1982), O. Ducrot (1972) y (1984), R. Fowler (1988), C. Kerbrat-Orecchioni (1980), G. Leech (1974), J. Lyons (1977), W. Mignolo (1978) y (1986), A. J. Pérez (1986), G. Reyes (1985a).
- (6): E. Guerra da Cal (1954), p. 165-166.
- (7): Aunque conviene tener en cuenta que este Sintagma Preposicional puede ser un complemento circunstancial que modifique a la oración y no sólo un complemento regido por el adjetivo. Pensamos que ambas interpretaciones son gramaticalmente aceptables.
- (8): R. Lapesa (1975b), pp. 183-185, los denomina sustantivos predicativos. Aún coincidiendo con el estudio de tan eminente filólogo, preferimos hablar de Sintagmas Nominales mejor que de sustantivos, dado que en casos como el que citamos e, incluso, algunas de los aducidos por el mismo Lapesa el constituyente predicativo no es sólo un sustantivo, sino todo un Sintagma Nominal.
- (9): Sobre el problema del orden de palabras en español y por medio de qué mecanismos se pone un constituyente en posiciones de relevancia y cuáles criterios son los que lo motivan (emotivos, semánticos, gramaticales, etc...), vid. M. Ariza (1978), R. Balbín (1954), D. Bolinger (1952) y (1954), H. Contreras (1978), F. D'Introno (1979), T. Jiménez Juliá (1986b), H. y R. Kahane (1950) y B. G. Steihm (1975). Conviene tener presente que este fenómeno de la tematización tiene mucho que ver con el concepto de la coherencia textual, tal como se ha estudiado dentro del

ámbito de la Lingüística Textual: Sobre este concepto, vid., entre otros, I. Bellert (1970), T. A. van Dijk (1972a), (1972b), (1977) y (1978a) y A. García Berrio (1978a), (1979a), (1979b) y (1989). También interesa tener en cuenta la visión histórica del problema que se presenta en E. Bernárdez (1982).

- (10): Vid. E. Segura Covarsi (1956) y, también, M. Bermejo Marcos (1971) passim, J. Canoa Galiana (1977) (aunque este trabajo deba tratarse cum grano salis), J. Entrambasguas (1946) y M. Muñoz Cortés (1966).

Capítulo 6.

- (1): Por lo general, son los esperables y los que ya están codificados en las diversas gramáticas: vid. S. Gili Gaya (1942), párr. 161, S. Fernández Ramírez (1951), párr. 80, J. Alcina y J. M. Blecua (1975), párr. 7.9.6 y, especialmente, I. Bosque (1983a).
- (2): En las escasas monografías que tratan de la lengua poética de Valle-Inclán en contadas ocasiones se ha señalado esta característica. Vid. J. Casares (1916) passim, A. Alonso (1928), F. Lázaro Carreter (1989). Téngase presente que E. Guerra da Cal (1954) sólo trata este fenómeno como caracterizador del ritmo de la prosa de Eça de Queiroz, pero muy de pasada.
- (3): E. Guerra da Cal (1954), pp. 309-336.
- (4): J. Casares (1916), pp. 53-56.
- (5): Téngase presente que en este apartado no abordaremos un análisis exhaustivo de los usos poéticos de la comparación en Eça de Queiroz y en Valle-Inclán. Cfr. la segunda parte de este trabajo dedicada al estudio de la Comparación.
- (6): No tienen en cuenta esta característica formal ni P. Ruiz Pérez (1988), ni E. Martínez Garrido (1989) en sus trabajos sobre la función del símil en la prosa de Valle-Inclán.
- (7): "Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,/ Dormir nonchalemment à l'ombre de ses seins,/ Comme un hameau paisible au de ses seins,/ Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.", Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal et autres poèmes, París, Garnier-Flammarion, 1964, p. 50

Capítulo 7.

- (1): Entendemos archilexema en el mismo sentido en que se define en E. Coseriu (1964), (1966) o (1976); vid. también H. Geckeler (1971).
- (2): A. Alonso (1928), E. Anderson Imbert (1960), M. Bermejo Marcos (1971), A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961), (1962) y (1964), D. E. Gulstad (1988), G. Güntert (1973), E. Martínez Garrido (1989), W. Risley (1979), J. Urrutia (1987), D. Ynduráin (1989), A. Zamora Vicente (1951), y, especialmente, L. Litvak (1979), R. Marrast (1966) y C. J. Paolini (1986).
- (3): F. Lázaro Carreter (1989), pp. 156-157.
- (4): Vid. A. Balakian (1967), passim.
- (5): A. Zamora Vicente (1951), pp. 41-56 sigue siendo, a pesar de algunas deficiencias, el trabajo de referencia al que los demás parafrasean en mayor o menor medida. Vid. también R. Marrast (1966), L. Litvak (1979), pp. 83-156, C. J. Paolini (1986) y, muy recientemente, A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b) y E. Martínez Garrido (1989), quien intenta, sin lograrlo plenamente, comparar este recurso en la prosa de D'Annunzio y de Valle-Inclán.
- (6): Sobre FS, vid. A. Bugliani (1975), R. Gullón (1984), E. Lavaud (1979a), C. J. Paolini (1986), A. W. Phillips (1970) y M. A. Sanz Cuadrado (1946).
- (7): eucarístico es un adjetivo que, en este sentido, ha tenido gran fortuna. P. ej., en una novela reciente, de gran éxito, y con una prosa radicalmente distinta a la de las Sonatas, encontramos que un capítulo empieza de la siguiente manera: "-Fantasmas -dijo Floro Bloom, examinando el cenicero con una vaga unción eucarística, como si sostuviera una patena (...)" (A. Muñoz Molina, El invierno en Lisboa, Barcelona, Seix-Barral, 1989¹⁰, p. 82).
- (8): Así lo entienden G. Díaz-Plaja (1965), pp. 189-200 y A. Risco (1977), pp. 31-35.
- (9): Cfr. los apartados dedicados a la adjetivación como introductora del discurso directo a lo largo de este capítulo, en especial, las pp. 43-49, 85-98 y 216-221.
- (10): E. Guerra de Cal (1954), pp. 85-102.
- (11): Vid. A. Zamora Vicente (1951), pp. 92-135, aunque discrepamos de que este tipo de alusiones culturales sean debidas al gran conocimiento pictórico de Valle-Inclán (sin embargo, vid. E. Llorens (1975))
- (12): E. Guerra da Cal (1954), pp. 150-153. La cita está en la

p. 151.

- (13): Pensamos que el hecho de que vaga califique a sonrisa se debe, en parte, a la equiparación que este sustantivo tiene, en la prosa de Valle-Inclán, con gesto como sustantivos que sirven para introducir el discurso directo de algún personaje, evitando la presencia de algún verbo de lengua: Cfr. supra la parte dedicada a este recurso en adjetivación pospuesta, pp. 85-98, y en adjetivación predicativa, pp. 216-221.

SEGUNDA PARTE: COMPARACION.

Capítulo 1.

- (1): El único trabajo que estudia, específicamente, la comparación en la prosa de Valle-Inclán, dentro de su brevedad, es P. Ruiz Pérez (1987). Puede verse, asimismo, E. Montolío (1992), donde, inexplicablemente, el capítulo dedicado a la comparación deviene en un cajón de sastre donde cabe desde el estudio del símil en Valle-Inclán a la construcción del lector ideal o modelo de sus obras pasando por la "actitud de Valle ante la lengua" [sic].
- (2): Así, por ejemplo, cfr. F. Lázaro Carreter (1953) s. v. comparación en su cuarta acepción y símil, que está definido como una "comparación embellecedora". Más radical es la propuesta de M. Le Guern que reserva el concepto de comparación para la apreciación cuantitativa, y el de símil para la cualitativa (M. Le Guern (1973), p. 60). Sin embargo, la mayoría de los críticos suelen considerarlos como sinónimos. De tal forma aparecen en algunos diccionarios de términos retórico-literarios recientes -A. Marchese y J. Forradellas (1986) o H. Beristáin (1985), por ejemplo-.
- (3): Vid. entre otros, J. Cohen (1966), (1968) y (1970), P. M. Bertinetto (1979), D. Buverot (1969), M. Delabre (1984), Grupo M (1970), G. F. Pasini (1969) (1972) o I. Tamba-Mecz (1981).
- (4): Vid. G. Lakoff (1972), y la aplicación de este concepto al francés por F. Rastier (1987). Por otra parte, debemos a la amabilidad del profesor D. I. Bosque la sugerencia de traducir el término inglés hedge por el español acotador.
- (5): M. Delabre (1984) y Grupo M (1970), pp. 185-190.

Capítulo 2.

- (1): Empleamos isotopía en el sentido propuesto por F. Rastier (1972) y (1987) y M. Arrivé (1973), más matizado que el propuesto en A. J. Greimas (1966) y (1970), o en A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v. Vid., como aplicación de este concepto en textos literarios, M. Adriaens (1980) y C. Segre (1979) y (1986).
- (2): Vid. Ch. Brooke-Rose (1958), pp. 146-205, aunque, pensamos que mejor que denominarlas como metáforas de genitivo, sería mejor considerarlas como metáforas de Sintagma Preposicional, pues la autora no tiene en cuenta exclusivamente construcciones del tipo N de N. No conviene dejar de lado las diversas matizaciones que se han propuesto, desde puntos de vista variados, a la clasificación sintáctica de Brooke-Rose. Así, por ejemplo, D. Delas (1978) -resumen de diversos trabajos en el ámbito de la gramática generativa-, W. Geerts (1979), A. Henry (1971), M. Le Guern (1973), J. Molino, F. Soublin y J. Tamine (1979), M. Murat (1981), P. Ricoeur (1975), F. Soublin (1971), F. Soublin y J. Tamine (1973) y (1978), I. Tamba-Metz (1975) y (1981), y J. Tamine (1976) y (1979).
- (3): El uso de la deixis para expresar diversas maneras de evocación ha sido estudiado por varios autores, desde el justamente célebre capítulo 2 de K. Bühler (1934), pp. 98-166. Para la lengua española, sigue siendo esencial, S. Fernández Ramírez (1950), capítulo IX (y, para este caso, en particular, el párr. 132), y tampoco hay que olvidar R. Lapesa (1961b), donde se estudia la evolución del artículo determinado en español, a partir del demostrativo latino, y se documenta, con abundantes ejemplos, el valor deíctico del artículo. Son muy interesantes y esclarecedores los resúmenes teóricos de J. Lyons ((1975), (1981), pp. 228-241, y, especialmente, (1977), pp. 573-657), la perspectiva pragmática de S. Levinson (1983) y las sugerentes consideraciones propuestas en E. Coseriu (1955).
- (4): La animalización de los personajes es uno de los recursos más señalados como procedimiento caracterizador del esperpento: Vid., entre otros, M. Bermejo Marcos (1971), G. Díaz Migoyo (1985), M. Durán (1968), J. M. García de la Torre (1972), R. Gullón (1966), P. Ilie (1968), M. Muñoz Cortés (1966), A. Risco (1966) y (1977), E. S. Speratti-Piñero (1968), J. L. Varela (1967), F. Ynduráin (1966a), (1966b) y (1966c), y R. Cardona y A. Zahareas (1970). Sin embargo, son escasos, los trabajos que estudian la animalización desde una perspectiva lingüística y formal.
- (5): El tema de la muerte en las Sonatas en general, y en la de Otoño en particular, ha sido destacado en diversos trabajos, con variadas interpretaciones. Acerca de este tema: Vid., entre otros, J. Alberich (1965), A. Alonso

- (1928), G. Allegra (1982), E. Anderson Imbert (1960), D. E. Gulstad (1988), G. Güntert (1973), R. Marrast (1966), F. Meregalli (1958), J. F. Montesinos (1966), M. P. Predmore (1987), P. Ruiz Pérez (1987), E. S. Speratti-Piñero (1968), J. Urrutia (1987) y A. Zamora Vicente (1951). Sin embargo, es curioso señalar que, salvo alguna excepción, no se ha solido estudiar cómo aparece reflejado dicho tema desde un punto de vista formal, es decir, cómo se efectúa el tránsito del motivo al motivema -expresión formal del motivo- (L. Dolezel (1972), (1976), (1985) y (1988)).
- (6): No deja de sorprender que la inmensa mayoría de la crítica valleincliniana oculte piadosamente estos rasgos de estilo, bien suponiendo una intención paródica, bien disfrazándolos con diversa terminología (J. M. García de la Torre (1989), por ejemplo, habla, con cierto sentimiento piadoso, de deslexicalización).
- (7): Las imágenes taurinas en la prosa de Valle-Inclán, sobre todo en El Ruedo Ibérico, han sido estudiadas de manera satisfactoria por F. Ynduráin (1966b), pp. 141-147 y (1966c).
- (8): "Figura que consiste en aplicar a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo" (F. Lázaro Carreter (1953) s. v.). El resto de diccionarios terminológicos define dicho fenómeno en términos similares: H. Beristáin (1985) s. v., A. Marchese y J. Forradellas (1986) s. v., o H. Lausberg (1960), párr. 685. No siempre es fácil distinguir -algo que tampoco hacen los autores citados- entre hipálage y enálage. Si en estos ejemplos adoptamos la primera se debe a que se trata de una relación entre Sustantivo y Adjetivo, mientras que el concepto de enálage parece ser una figura más abarcadora (Vid. G. Clerico (1979) y C. Lecointre (1979), que llegan a considerar la enálage como una "figura quimérica" [sic]).
- (9): Utilizamos prolepsis en el mismo sentido con que aparece empleado en la Narratología actual; esto es, como la maniobra narrativa que consiste en adelantar en la narración un acontecimiento que, cronológicamente, es posterior. Vid. G. Genette (1969), (1972) y (1983), donde se establece toda la teoría narratológica. Vid., asimismo, M. Bal (1977), R. Barthes (1966), S. Chatman (1980), L. Danon Boileau (1982), R. Fowler (1977) y (1988), P. Larivaille (1974), G. Leech y M. Short (1981), M. Mathieu (1977), W. Mignolo (1978) y (1986), P. Ricoeur (1984) y S. Rimmon-Kenan (1983), trabajos, todos ellos, de introducción crítica al modelo de análisis propuesto por G. Genette.
- (10): Entendiendo personificación en un sentido amplio, como aparece, por ejemplo, en A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v. o A. Marchese y J. Forradellas (1986) s. v., donde

aparece definida como el recurso consistente en "(...) atribuir a un ser inanimado o abstracto cualidades típicas de los seres humanos. (...)" En otros diccionarios se emplea, en un sentido más limitado, como sinónimo de prosopopeya. Es decir, la personificación se define como la atribución del lenguaje a seres inanimados: F. Lázaro Carreter (1953) s. v. prosopopeya y H. Lausberg (1960), párr. 559c (donde se la considera como un tipo de metáfora), párr. 826-829- a propósito de la Fictio personae-, y párr. 895-901, donde se trata de la Allegoria personalizadora.

- (11): Los estudios que tratan acerca de los diversos mecanismos de degradación que utiliza Valle-Inclán se detienen, sobre todo, en la esperpentización de los personajes, y no tanto en la que se refiere a objetos y ambientes, siendo, además, escasos los que estudian dichos recursos desde un punto de vista lingüístico y formal: Vid., entre otros, M. Bermejo Marcos (1971), G. Díaz Migoyo (1985), M. Durán (1968), J. M. García de la Torre (1972), R. Gullón (1966), P. Ilie (1968), M. Muñoz Cortés (1966), A. Risco (1966) y (1977), E. S. Speratti-Piñero (1968), J. L. Varela (1967), F. Ynduráin (1966a), (1966b) y (1966c), y R. Cardona y A. Zahareas (1982).
- (12): Sólo trataremos de estas referencias culturales y artísticas desde un punto de vista lingüístico y formal, no desde la relación que algunos críticos han estudiado sobre estas alusiones de tipo textual y las artes plásticas: Vid. E. Llorens (1975) y A. Zamora Vicente (1951), pp. 92-135, para la obra de Valle-Inclán. Como intento de relacionar la teoría de la literatura y el arte visual merece ser destacado A. García Berrio y M^a. T. Hernández (1988b), y A. García Berrio (1989) passim.
- (13): Por otro lado, conviene señalar que la identificación de un personaje con César Borgia ha sido una cuestión debatida con cierta amplitud. A. Zamora Vicente (1951), pp. 104-105, lo atribuye al conocimiento pictórico de Valle-Inclán. Sin embargo, G. Sobejano (1967) documenta este estilema en Nietzsche - p. ej. en Más allá del bien y del mal, sección 5^a, "Para la historia natural de la moral", párr. 197, o en Crepúsculo de los ídolos, "Incursiones de un intempestivo", párr. 37-, y estudia su aparición en la literatura española, aunque sin tener en cuenta la importancia que tuvo la obra de G. D'Annunzio como transmisora del pensamiento del filósofo alemán. A. Bugliani, en su inefable trabajo sobre la influencia del autor italiano en Valle-Inclán (A. Bugliani (1976b)) ni siquiera se plantea la presencia y difusión de este rasgo de estilo (ni de ningún otro).
- (14): D. Alonso (1944) y (1955) y D. Alonso y C. Bousoño (1951).
- (15): Sobre la relación de estos temas en las obras de Valle-Inclán, vid., entre otros, A. Ena Bordonada (1989a) y

- (1989b), L. Litvak (1979), pp. 183-156, R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989) y C. J. Paolini (1986). No deja de causar perplejidad que en ninguno de los estudios citados se trate de este uso de la comparación.
- (16): Entendiendo texto de una manera bastante amplia, cercana al concepto que se maneja habitualmente en el ámbito de la lingüística textual. Vid., p. ej., M-E. Conte (1977), T. van Dijk (1972a), (1973), (1977), (1978a) y (1978b), A. García Berrio (1978a), (1978b) y (1979b), o A. García Berrio y T. Albaladejo (1983). Un buen resumen sobre las diversas definiciones del concepto de texto puede verse en E. Bernárdez (1982), pp. 75-100.
- (17): Vid. D. Dougherty (1976), L. Litvak (1980), L. Schiavo (1980) y A. Zahareas (1966).
- (18): En el sentido propuesto por el grupo M (1970), pp. 180-183.
- (19): G. L. Beccaria (1975) estudió este recurso en la prosa de G. D'Annunzio, autor que no era desconocido por Valle-Inclán.
- (20): La gramática de esta construcción ha sido estudiada, entre otros, por E. Alarcos (1972), A. Eskénazi (1967), S. Gutiérrez Ordóñez (1978), R. Lapesa (1961) y (1962), J. Thomas (1970), J. F. Val Álvaro (1981) y F. Ynduráin (1972).
- (21): Vid. M^a. N. de Paula Pombar (1983), especialmente las pp. 143-146.
- (22): Han sido muchos los estudiosos que han tratado del "satanismo" en la obra de Valle-Inclán, sin embargo casi nadie ha estudiado por medio de qué procedimientos lingüístico-formales se produce este "satanismo": Vid. entre otros, J. Casares (1916), pp. 73-78, A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961), (1962) y (1964), E. González López (1988), L. Litvak (1979), pp. 83-156, R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989), C. J. Paolini (1986) y A. Zamora Vicente (1951) -trabajo al que todos los anteriores, en mayor o menor medida parafrasean, aunque pensamos que sus opiniones son relativamente plausibles-.
- (23): No consideraremos bajo este epígrafe los ejemplos en que el símil con significado religioso o litúrgico sirve para calificar la voz de un personaje, o como marca introductoria del discurso directo. Estos casos están tratados en el apartado 2. 5.
- (24): Vid., entre otros, A. Alonso (1928), G. Allegra (1982) y (1987), J. Casares (1916), G. Díaz-Plaja (1965), A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961), (1962) y (1964), L. González López (1988), D. E. Gulstad (1988), L.

Litvak (1979), R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989), J. Ortega y Gasset (1904), C. J. Paolini (1986), W. R. Risley (1979), E. S. Speratti-Piñero (1968), J. Urrutia (1987) y A. Zamora Vicente (1951).

- (25): Sin embargo, este uso apenas ha sido estudiado. El estudio más extenso, a pesar de su brevedad, es el de P. Ruiz Pérez (1987), que sólo dedica un par de páginas a este aspecto -además de citar algunos ejemplos que, difícilmente, podrían considerarse similares ni por la tradición retórica ni por los estudios recientes acerca de la misma figura-. C. J. Paolini (1986) y E. Martínez Garrido (1989), pese a los títulos tan prometedores de sus trabajos, tampoco tratan de estas alusiones a lo religioso por medio de la comparación.
- (26): Sobre el concepto de connotación, vid. C. Kerbrat-Orecchioni (1977), A. Martinet (1966) -que prefiere hablar de "connotaciones", en plural- y J. Molino (1971). Estos trabajos, junto con E. Coseriu (1978a), pp. 201-207, han servido como punto de partida para la aplicación de esta noción al texto literario, como alternativa a la de desvío: Vid., entre otros, J. A. Martínez (1975a) y G. Salvador (1964), (1973) y (1975), y el resumen del estado de la cuestión de J. M^a. Pozuelo Yvancos (1988b), pp. 52-61. A la validez del uso de la connotación en el análisis lingüístico de los textos literarios se opone J. Cohen (1979), passim, al considerar que, en rigor, la connotación es una forma de desviación.
- (27): Es bien sabido que hay bastantes tratadistas modernos que niegan que un sea artículo: Vid. A. Alonso (1933), E. Alarcos Llorach (1967) y (1968b), RAE (1973), párr. 2.8.3.1., S. Fernández Ramírez (1951), párr. 190-193, J. A. Alcina y J. M. Blecua (1975), párr. 4.6.6. y M^a. Á. Álvarez Martínez (1986). Sin embargo, hay también otros tratadistas que lo consideran, como hacemos nosotros, como artículo: Vid. A. Bello (1847) párr. 190 (y también la Nota 40 de R. J. Cuervo) y capítulo XXXI, RAE (1931), párr. 79, S. Gili Gaya (1943), párr. 183, R. Lapesa (1974b) y F. Lázaro Carreter (1975b).
- (28): Entendiendo isotopía según el sentido adoptado por M. Arrivé (1973) y F. Rastier (1972) y (1987), más que el de Greimas (vid. A. J. Greimas (1966), (1972), entre otros, y A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s. v.). Vid. también M. Adriaens (1980) y C. Segre (1979) y (1986).
- (29): Según el término propuesto en F. Lázaro Carreter (1951). Este concepto, en algún sentido, tiene ciertas similitudes con lo que L. Spitzer denominó como enumeración caótica (L. Spitzer (1955), pp. 247-300), aunque conviene destacar que la metáfora impresionista aparece siempre en aposición plurimembre. Vid., ahora, para el estudio de este fenómeno en la prosa de Valle-Inclán, E. Pastor Platero (en prensa, b).

- (30): Esta forma de representar al Tirano Banderas como dios y como imagen de la muerte fue estudiada, de manera plausible, en R. Gullón (1966). Vid., también, O. Belic (1977), M. Bermejo Marcos (1971), pp. 291-301, G. Díaz-Migoyo (1985), passim, P. Ilie (1968), T. J. Kirschner (1981) y (1982), J. Orbe (1987), A. Risco (1966) y (1977) y M. Sarrailh (1981).
- (31): Esta comparación entre lecho y altar, es decir, entre placer carnal y liturgia, aparece constantemente en la prosa de las Sonatas. Así, por ejemplo, el acto sexual está identificado como un sacrificio litúrgico. Además, también conviene destacar que, es, asimismo, frecuente comparar al personaje que duerme con una estatua yacente (Cfr. supra, pp. 290-291).
- (32): Estas simetrías acentuales y silábicas han sido destacadas por diversos tratadistas, vid., fundamentalmente, R. Benítez Claros (1953), E. S. Speratti-Piñero (1968) y R. Senabre (1974). Son extrapolables a la prosa de Valle-Inclán, las consideraciones acerca del ritmo de la prosa en Azorín de M. Baquero Goyanes (1952) y M^a. J. Canellada (1972). Sin embargo, ninguno de los autores anteriormente citados tiene en cuenta las comparaciones que tiene incluidas una oración de relativo o alguna otra subordinada (sobre todo temporales), fenómeno tan frecuente en la prosa de Valle-Inclán. Sí lo tiene en cuenta en su estudio sobre el ritmo de la prosa de G. D'Annunzio, G. L. Beccaria (1975). También es interesante el trabajo de E. Huidobro (1957), (1958) y (1960) acerca de la imitación, y de los diversos intentos de aclimatación, de la métrica clásica, llevada a cabo a lo largo de la historia de la poesía hispánica, y, muy especialmente, por el Modernismo.
- (33): Este fenómeno fue estudiado por G. L. Beccaria (1975), pp. 285-318, en la obra en prosa de G. D'Annunzio, y llega a considerarlo como artificio, no sólo de este autor, sino de todo el fin de siècle europeo. Vid. del mismo autor, G. L. Beccaria (1964), donde se estudia este recurso en la denominada prosa de arte italiana, movimiento que puede considerarse, mutatis mutandis, como equivalente al Modernismo hispánico.
- (34): Algunos procedimientos de esperpentización han sido citados, con mayor o menor profundidad, en diversos trabajos. Sin embargo, conviene notar que en casi ningún caso se señalan los procedimientos lingüísticos-formales por medio de los que se consigue dicha degradación. Vid., entre otros trabajos, y como más destacables: M. Baquero Goyanes (1966), M. Bermejo Marcos (1971) -uno de los mejores estudios de conjunto, a pesar de su brevedad-, G. Díaz-Migoyo (1985) y (1989), G. Díaz-Plaja (1965), J. de Entrambasaguas (1946), J. M. García de la Torre (1972), (1983) y (1989), C. García Gallarín (1986), R. Gullón (1966) -quizá el más interesante y básico de todos los

trabajos citados-, P. Ilie (1968), M. Muñoz Cortés (1966), J. Orbe (1987), A. Risco (1966) y (1977), M. Sarrailh (1981) -este trabajo contiene, a nuestro entender, varias de las opiniones más demenciales que se han propuesto hasta la fecha sobre las "claves" interpretativas del esperpento-, I. Soldevila-Durante (1989) y R. Cardona y A. Zahareas (1970).

- (35): Para el estudio de la caracterización de los personajes por medio de su discurso, y de cómo aparecen representados en el relato, la consulta de los trabajos de M. Bajtín se hace, actualmente, inexcusable: Vid. M. Bajtín (1963), sobre todo las pp. 253-375, (1975), pp. 77-236, y (1979), passim. Una buena introducción a la teoría literaria de Bajtín es la formulada en T. Todorov (1981). Asimismo, conviene destacar que las teorías bajtinianas han sido aplicadas a la obra de Valle-Inclán, con desigual fortuna, entre otros en B. Ciplijauskaitė (1987), y, con pertinaz asiduidad, en I. Zavala (1988a), (1988b), (1989) y (1990). Otros trabajos reseñables que aplican, de manera parcial o total estas ideas a diversos autores y a diversos registros lingüísticos y literarios son, entre otros: R. Fowler (1988), C. Guillén (1985), V. V. Ivanov (1977), F. Lázaro Carreter (1985) y (1986), J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril (1982), A. J. Pérez (1986), A. Ponzio (1977) y (1984), G. Reyes (1985a) y B. Uspenskiy (1970).
- (36): Este entrelazamiento de temas fue destacado ya en A. Alonso (1928), y se continuó su estudio en A. Zamora Vicente (1951). Vid. también P. Ruiz Pérez (1987), donde se estudia, con muchísima brevedad y cierta dispersión, el valor del símil en SQ.

Capítulo 3.

- (1): S. Fernández Ramírez (1937).
- (2): Op. cit., p. 523. Sin embargo, no lo consideramos, como hace S. Fernández Ramírez como un "verdadero empleo METAFÓRICO" [En mayúsculas en el texto].
- (3): S. Fernández Ramírez (1937), p. 523.
- (4): Tomamos esta terminología del Grupo M (1970), pp. 186-187. Aunque, para dicho grupo investigador, la comparación total no es, en sentido estricto, un figura semántica, al no existir infracción alguna del código léxico-semántico. No obstante, otros autores, entre ellos J. Cohen (1968) y (1970), han considerado la estructura A es B como C como la forma canónica de la comparación, constituyendo la comparación parcial un fenómeno de elipsis de B. Por otro lado, es bastante discutible que todo símil pueda reducirse a una construcción atributiva, pues, al menos,

se pueden distinguir dos tipos de comparaciones con como (Vid. M. Delabre (1984)).

- (5): No se nos escapa la diversidad de criterios con que se ha abordado, en las diversas gramáticas, las subclasificaciones del sustantivo (Vid. I. Bosque (1983b)).
- (6): La unión de lo místico con lo carnal, ha sido destacada por los más diversos críticos, desde la reseña de Ortega y Gasset a SE (J. Ortega y Gasset (1904)), aunque sin fijarse, como norma general, en los diversos recursos lingüístico-formales por los que se expresa dicho tema. Vid., no obstante, A. Alonso (1928), G. Allegra (1987), E. Anderson Imbert (1960), J. Casares (1916), G. Díaz-Plaja (1965), A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961) y (1962), E. González López (1988), D. Gulstad (1988), G. Güntert (1973), L. Litvak (1979), R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989), C. J. Paolini (1986), M. Predmore (1987), P. Ruiz Pérez (1987), E. S. Speratti-Piñero (1968) y A. Zamora Vicente (1951).
- (7): Pese al título de sus trabajos, ni en B. Ciplijauskaitė (1987), ni en I. Zavala (1989) y (1990) se trata de estos recursos para calificar la "voz" de un personaje femenino, sino que intentan presentar a Valle como un escritor feminista (en el sentido de la teoría de la literatura del mismo signo) avant la lettre. J. M. García de la Torre (1972) passim, sí estudia algunos aspectos de la voz en los personajes de El Ruedo Ibérico, aunque de manera especialmente informe.
- (8): No compartimos, en parte, la opinión de R. Cano Aguilar, que considera que todos estos verbos de comunicación pueden reducirse a 'decir algo' (R. Cano Aguilar (1981), pp. 206-217), puesto que estos verbos también indican la actitud del hablante en el discurso.

Capítulo 4.

- (1): Conviene tener presente que esta división silábica no quiere decir que busquemos metricismos en la prosa de Valle-Inclán, según hizo R. Benítez Claros (1953), o M. Baquero Goyanes, a propósito de ciertas obras en prosa de Azorín ((1952a)) o de la de G. Miró ((1952b)). Sino que esta división está hecha en función de los grupos fónicos que se pueden advertir en el término de comparación. Vid., a este respecto, T. Navarro Tomás (1944), párr. 13-17, M^a. J. Canellada (1972) -curiosamente, no tiene en cuenta el trabajo de M. Baquero citado anteriormente, aunque trata también del ritmo de la prosa de Azorín- y M^a. J. Canellada y J. Kuhlmann Madsen (1987), pp. 101-125.

- (2): Vid. S. R. Levin (1962), y (1963), (1964) y (1971), donde se matiza, en diverso grado, la teoría propuesta en el primer trabajo citado. También deben consultarse los diversos estudios recogidos en R. Jakobson (1973) y los variados e interesantes artículos de N. Ruwet -(1963), (1968), (1971), (1981), y, especialmente, (1975b)-, sin olvidar las aportaciones contenidas en D. Alonso (1944) y D. alonso y C. Bousoño (1951), consideradas como iluminadores avances por el investigador francés J. Molino (1981).
- (3): Vid. DRAE (1984) s. v.
- (4): Sin embargo, en otras ocasiones, el uso de un cliché tiene un destacado valor poético. Vid. M. Riffaterre (1964a) y (1977b).

Capítulo 5.

- (1): Esta función del pretérito imperfecto, junto con otras que ahora no vienen al caso, ya fue señalada en H. Weinrich (1964a).
- (2): Seguimos en esta definición de tropo o, mejor, de metasemema al Grupo M (1970).
- (3): Sin embargo, ha habido críticos que han explicado estas alusiones a partir de unos extraordinarios conocimientos artísticos por parte de Valle-Inclán. A. Zamora Vicente llega a suponer que estas comparaciones están tomadas de diversos cuadros del Museo del Prado (A. Zamora (1955), p. 99, nota 6). No deja de ser curioso, que unas páginas más atrás, este mismo autor escriba que "(...). El modernismo supone una vivencia eminentemente literaria; (...). Valle-Inclán, por añadidura, redondea con exquisito tacto lo ajeno con lo propio", pasando, a continuación, a suscribir la opinión de A. Alonso (1928), de que todas estas alusiones son un fenómeno de contaminatio textual (aunque nosotros pensamos que, en cierta medida, es más preciso calificarlo de imitatio). La misma premisa -la relación entre la obra de Valle-Inclán y la plástica- es la que sirve de fundamento en E. Llorens (1975). Sin embargo, F. Lázaro Carreter (1989) demuestra la ubicuidad de este tipo de alusiones en la prosa decadentista europea, estudiada, en el caso de G. D'Annunzio, desde el punto de vista rítmico en G. L. Beccaria (1975).
- (4): El valor deféctico del artículo -en ocasiones sustituto del demostrativo- ha sido estudiado, satisfactoriamente, en R. Lapesa (1961b) y E. Coseriu (1955).
- (5): Para este concepto, vid. I. Tamba-Mecz (1981).

TERCERA PARTE: ESTRUCTURA DE PROSA.Capítulo 1.

- (1): D. Alonso (1944), y (1955), pp. 117-221, y, en especial D. Alonso y C. Bousoño (1951).
- (2): Vid., sobre todo, R. Senabre Sempere (1964), pp. 91-123, J. M. González Calvo (1979), pp. 159-221 y A. García Berrio (1978b) y (1979c). Vid., además, las valoraciones contenidas en J. Molino (1981), o en F. Lázaro Carreter (1976a).
- (3): Vid. los diversos trabajos contenidos en R. Jakobson (1973). Además, debe consultarse, entre los trabajos de diversos autores, S. Levin (1962), (1963), (1964), (1971) y (1979), M. Shapiro (1976), M. A. K. Halliday (1964a), (1964b) o (1971), G. Leech (1965), (1966) y (1969), o las revisiones y aplicaciones de N. Ruwet (1963), (1968), (1971), (1975), y, en especial, la apasionada reevaluación contenida en (1981) y (1989). Debe consultarse, como recopilación de diversos puntos de vista, las de D. C. Freeman (ed.) (1970) y (1981).
- (4): Aspecto este destacado, por N. Ruwet en los trabajos citado en la nota anterior, sobre todo en (1981) y, sobre todo, en (1989), donde se intenta unir las modernas tendencias de análisis lingüístico con el concepto jakobsoniano de función poética. Este autor destaca la riqueza y amplitud de posibilidades para el estudio de la poeticidad que puede lograrse al utilizar el estudio de la recurrencia con los métodos más actuales de la Lingüística (generativa, en este caso).
- (5): A. Alonso (1955), pp. 258-321 e I. Paraíso de Leal (1976). Vid., además, E. Alarcos (1976b), pp. 219-249, R. Balbín (1954), G. L. Beccaria (1964) y (1975), O. Brik (1927), M. Baquero Goyanes (1952a) y (1952b), J. C. Beaver (1968), C. Cuevas García (1972), pp. 21-100, M. Deguy (1974), R. Fowler (1966), B. Hrushovski (1980), P. Kiparski (1973) y (1975), J. A. Martínez (1975b), D. Laferriere (1980), J. Mukarovsky (1934), M. Nasta (1970), E. Polivanov (1970) o I. Popescu (1987), entre otros.
- (6): "La expresión literaria tiene dos posibilidades fundamentales (...) de ordenar esos elementos: la paralelística que llamamos hipotáctica, y la correlativa que llamamos paractáctica." (D. Alonso y C. Bousoño (1951), p. 16)
- (7): Por otra parte, es el mismo criterio contenido en D. Alonso (1944).

- (8): F. Ynduráin (1972). Para la gramática de esta construcción, vid. E. Alarcos Llorach (1972), A. Eskénazi (1967), A. J. Greimas (1966), S. Gutiérrez Ordóñez (1978) y (1986), pp. 261-271, R. Lapesa (1961a) y (1962), J. Thomas (1970) y J. F. Val Alvaro (1981). Para este uso metafórico, es asimismo fundamental el libro tantas veces citado y tan pocas consultado de primera mano Ch. Brooke-Rose (1958), pp. 146-174. Debe completarse con las modificaciones de tipo sintáctico de J. Molino, F. Soublin y J. Tamine (1979), F. Soublin (1971), F. Soublin y J. Tamine (1973) y (1975) y, sobre todo, J. Tamine (1976) y (1979), I. Tamba-Mecz (1975) y (1981), pp. 126-130 (estudios basados en la teoría enunciativa de A. Culioli). Desde un punto de vista estilístico, vid. S. Ullmann (1957), pp. 121-145, y R. Senabre (1964), pp. 134 y 146-149.

Capítulo 2.

- (1): D. Alonso y C. Bousoño (1951), p. 13, nota 4, D. Alonso (1944) y D. Alonso (1955), pp. 117-221. Asimismo, debe señalarse que este modelo ha servido para análisis tan interesantes como el efectuado en R. Senabre (1964), pp. 92-100, sobre las bimebraciones en la prosa de Ortega y Gasset, o el de J. M. González Calvo (1979), pp. 166-174, sobre las construcciones del mismo tipo en la obra de Ramón Pérez de Ayala. En J. Molino (1981) se ha destacado lo mucho de valioso que tiene, aún hoy, el método propuesto por D. Alonso para el estudio lingüístico de textos literarios. Con todo, hemos reforzado este modelo con las consideraciones contenidas en los diversos trabajos que forman parte de R. Jakobson (1973), los de S. Levin (1962), (1963), (1964), (1971) y (1979) -recuérdese que F. Lázaro Carreter (1976a) ya consideraba las afinidades entre la función poética y las pluralidades-, M. Shapiro (1976), M. A. K. Halliday (1964a), (1964b) o (1971), G. Leech (1965), (1966) y (1969), o las reiteradas revisiones y aplicaciones de N. Ruwet - (1963), (1968), (1971), (1975a), y (1981)-. Son de notar las conclusiones contenidas en R. A. Sayce (1971), a propósito del estilo de Montaigne, donde se presenta como novedoso, algo que ya se conocía, gracias a D. Alonso, desde hace treinta años. Deben tenerse en cuenta, asimismo, los diversos trabajos contenidos en D. C. Freeman (ed.) (1970) y (1981), para precisar, con criterios lingüísticos sólidos, este modelo de análisis que seguimos. También, como ejemplo aplicado a la prosa de G. Miró, puede consultarse F. Martínez García (1976).
- (2): A. Alonso (1955), pp. 258-321, con abundantes alusiones al ritmo de la prosa de Valle-Inclán. Estas ideas de A. Alonso están desarrolladas y precisadas, de una manera adecuada y plausible, en I. Paraíso de Leal (1976), donde

se complementan con las opiniones de S. Gili Gaya (1938). No deja de ser curioso que el mismo planteamiento metodológico sea la base de G. L. Beccaria (1964) y (1975), aunque I. Paraíso no tenga en cuenta los trabajos del autor italiano. Por otro lado, en I. Popescu (1987) puede verse cómo la opinión de A. Alonso sigue manteniendo plena vigencia.

- (3): Nótese lo cerca que estamos de opiniones como la de O. Brik (1927), B. Hrushovski (1980), P. Kiparsky (1973) y (1975) o D. Laferriere (1980).
- (4): Para la relación entre ritmo y sintaxis, además de los trabajos citados en las notas anteriores, puede consultarse E. Alarcos (1976b), pp. 219-249, R. Balbín (1954) y (1962), M. Baquero Goyanes (1952a) y (1952b), J.-C. Beaver (1968), M^a. J. Canellada (1972), M^a. J. Canellada y J. Kuhlmann Madsen (1987), C. Cuevas García (1972), pp. 21-100, M. Deguy (1974), R. Fowler (1966), J. A. Martínez (1975b), J. Mukarovsky (1934), M. Nasta (1970) o E. Polivanov (1970), entre otros.
- (5): A. Alonso, op. cit.
- (6): S. Gili Gaya (1938), T. Navarro Tomás (1944), R. Balbín (1954), M^a. J. Canellada y J. Kuhlmann Madsen (1987) o I. Paraíso de Leal (1976).
- (7): En esta división seguimos, mutatis mutandis, a D. Alonso (1944).
- (8): Aunque, en algunos trabajos, se tratan dentro de las bimebraciones, como factor estructurador de la prosa de un autor dado: vid. R. Senabre (1964), pp. 93-98 o J. M. González Calvo (1979), pp. 166-174.
- (9): Un modelo de análisis para las bimebraciones coordinadas por la conjunción y, a propósito de la prosa de Gabriel Miró, puede verse en F. Martínez García (1975). Para un planteamiento más general, vid. B. Damamme (1981).
- (10): En el sentido estudiado para el lenguaje literario en J. Rey-Debove (1978).
- (11): Para el estudio de la jerarquización de los sememas, dentro de un campo léxico dado, vid. E. Coseriu (1964), (1966) y (1976), F. Rastier (1986) y (1987) passim, o G. Salvador (1984), pp. 42-50.
- (12): Para la definición de metonimia, vid., además del planteamiento clásico de R. Jakobson (1958), M. Bonhomme (1987), H. Bredin (1984), el repaso de la tradición retórica francesa contenido en M. Dubucs y B. Meyer (1987), Grupo M (1970), pp. 190-194, A. Henry (1971), G. Leech (1966) y (1969), pp. 147-165, M. Le Guern (1973), J. A. Martínez (1975a), pp. 302-328, B. Meyer (1988), P.

- Ricoeur (1975), N. Ruwet (1975a), I. Tamba-Mecz (1981), passim, J. L. Tato-G. Espada (1975), T. Todorov (1970), S. Ullmann (1962), passim, (1964), pp. 206-238, H. Weinrich (1958), (1963), (1964b), (1967) y (1976a).
- (13): DRAE (1984) s.v. Vid. asimismo el léxico contenido en E. S. Speratti-Piñero (1968).
- (14): Como ya destacó R. Gullón (1966). Vid. también M. Baquero Goyanes (1966), O. Belic (1977), el resumen contenido en M. Bermejo Marcos (1971) o G. Díaz Migoyo (1985).
- (15): Conviene recordar la importancia que tienen las distinciones de este tipo en la semiótica de Y. Lotman y la Escuela de Tartu (Y. Lotman (1970), pp. 105-122, (1974), N. I. y S. M. Tolstoj (1974), pp. 195-198 o Y. K. Lekomtsev (1973)).
- (16): Esta distinción no implica que busquemos metricismos en la prosa de Valle, en el sentido de R. Benítez Claros (1953), o de M. Baquero Goyanes (1952a) y (1952b), sino que seguimos el planteamiento de estudiar el ritmo de la prosa de un autor dado por la distinción por grupos fónicos: A. Alonso (1955), pp. 258-321, S. Gili Gaya (1938), G. L. Beccaria (1964) y (1975), I. Paraíso de Leal (1976), E. Alarcos (1976b), pp. 219-249, J.-C. Beaver (1968), M^a. J. Canellada (1972), M^a. J. Canellada y J. Kuhlmann Madsen (1987), C. Cuevas García (1972), M. Deguy (1974), R. Fowler (1966), J. A. Martínez (1975b), M. Nasta (1970), entre otros.
- (17): Cfr. infra, el capítulo 8.
- (18): Tal es la opinión de R. Senabre (1974), p. 147.
- (19): No lo hemos encontrado en ningún diccionario al uso, pero almíbar de monja podría aludir a un determinado tipo de dulce, como huesos de santo, orejas de fraile, tetas de monja, yemas de Santa Teresa, etc. Con todo, esta interpretación no variaría en mucho, sino que, tal vez, añada la noción de forma determinada.
- (20): En el sentido de F. Rastier (1972), (1986) y (1987), más que en el contenido en A. J. Greimas (1966), pp. 105-155, (1970), A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s.v. Vid., además, M. Adriaens (1980), M. Arrivé (1973), Grupo M (1977), pp. 29-84, J. M. Klinkenberg (1973) o C. Segre (1986).
- (21): En el sentido estudiado por J. A. Mayoral (1989). Preferimos este término de estructura especular al de quiasmo, al referir este con casi exclusividad al discurso en verso: Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s.v. quiasmo, H. Beristáin (1985) s.v. quiasmo, A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v. quiasmo, Grupo M (1970), pp. 144-149, o H. Lausberg (1960), párr. 723.

- (22): Cfr. Adjetivación y comparación. Vid., además, a pesar de sus diversas carencias, A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), E. González López (1988), L. Litvak (1979), R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989), C. J. Paolini (1986), A. Risco (1966) y (1977), L. Schiavo (1989), A. Zamora Vicente (1951), pp. 41-56.
- (23): Cfr. Comparación.
- (24): Serían, por lo tanto, suplementos de dicho verbo, en el sentido propuesto en E. Alarcos Llorach (1968a) y (1969); vid. también J. A. Martínez (1981-1982) y la monografía de H. Martínez García (1986).
- (25): Diversos autores han sugerido que, en estos casos, es preferible hablar de coordinación de oraciones o cláusulas a hablar de coordinación de Sintagmas Verbales: J. Alcina Franch y J. M. Blecua (1975), párr. 9.1.1., A. M^a. Barrenechea (1974a) y (1974b), S. Dik (1968), S. Gili Gaya (1943), cap. XIX, T. Jiménez Juliá (1984) y (1987), O. Kovacci (1972a) y J. L. Tato (1976). Cfr. RAE (1931), párr. 321, y la ambigüedad presente en RAE (1973), párr. 3.18.2. Aporta un resumen crítico G. Rojo (1978), pp. 57-67 (para este autor, estos ejemplos serían casos de oraciones policlausales, op. cit., pp. 120-124).
- (26): DRAE (1984) s.v.
- (27): En el sentido propuesto en E. Coseriu (1967).

Capítulo 3.

- (1): J. Casares (1916), p. 51 y ss. destaca, fundamentalmente, el uso de un trío de epítetos, sobre todo en posición final de oración. Mucho más atinada es la opinión de A. Alonso, para quien las enumeraciones de tres miembros "(...) atraen las frases de esta prosa con la imperativa fuerza de los consonantes en el verso: triple complemento directo o circunstancial, triple sujeto, triple expresión verbal, triple subordinación, triple adjetivación, triple pincelada descriptiva." (A. Alonso (1928), p. 247). La misma idea puede verse en A. Zamora Vicente (1951) passim, y, en especial, pp. 173-184, donde, bajo el influjo directo de A. Alonso, se estudia el valor rítmico de algunas trimembraciones. Tal vez no esté de más añadir que, cuando D. Alonso explica su teoría de los sintagmas no progresivos, ante un ejemplo determinado de amplificación por diversas series enumerativas, lo considere cercano a la prosa de Azorín, G. Miró, y, con algunas leves modificaciones, a la de Valle-Inclán (D. Alonso y C. Bousoño (1951), pp. 23-29). Sin embargo, en trabajos recientes, como C. García Gallarín (1986) o E. Montolío Durán (1992) no aparece distinción alguna de las

diversas ordenaciones trimembres en la prosa de Valle-Inclán, sino que, por el contrario, se estudian junto con el resto de series plurimembres de nuestro autor.

- (2): Cfr. el capítulo dedicado a la adjetivación.
- (3): Esta tipología está empleada, a propósito de la prosa de Ortega y Gasset, en R. Senabre (1964), pp. 100-108.
- (4): Para diversos lingüistas, la no existencia de cópula en una oración, debe entenderse como un "grado cero" de la coordinación. Vid., por ejemplo, L. Tesnière (1959), p. 327, S. Dik (1968), p. 33, M^a. C. Bobes Naves (1972), p. 203 y, en especial, B. Damamme (1981).
- (5): Para el estilo impresionista como evocativo, vid. A. Alonso y R. Lida (1942), S. Ullmann (1957) y A. Balakian (1967).
- (6): El valor semiótico de la disposición espacial-arriba/abajo, derecha/izquierda- como principio ordenador del texto literario ha sido destacado en varios trabajos por Y. Lotman y la escuela de Tartu: vid., por ejemplo, Y. Lotman (1970), pp. 105-122, (1974), N. I. y S. M. Tolstoj (1974), pp. 195-198 o Y. K. Lekomtsev (1973).
- (7): En el sentido propuesto por L. Spitzer (1955), pp. 247-300.
- (8): DRAE (1984), s.v.
- (9): Para el concepto de solidaridad léxica, vid. E. Coseriu (1967).
- (10): Según la concepción de metáfora corregida acuñada por el Grupo M (1970), pp. 180-183. Vid. también F. Lázaro Carreter (1981b), pp. 32-35, donde se estudia esta figura en la prosa de Quevedo.
- (11): Sobre la sinonimia, la parasinonimia y los criterios de distinción entre sinónimos, vid. el artículo de G. Salvador "Sí hay sinónimos", apud G. Salvador (1984), pp. 51-66.
- (12): Entendiendo isodistribución en el sentido empleado por A. García Berrio en sus trabajos sobre tipología textual de sonetos del Siglo de Oro: A. García Berrio (1978a), (1978b), (1979c) y (1985), entre otros.
- (13): Preferimos, siguiendo la opinión de R. Lapesa (1978) o de G. Rojo (1978), el término cláusula o el de suboración al de proposición, al carecer de autonomía dentro de una unidad superior.
- (14): Sin embargo, no puede considerarse metáfora impresionista, al no ser acumulativa -vid. F. Lázaro Carreter (1951) y E.

Pastor Platero (en prensa, b) -. Se trataría, más bien de un ejemplo de metáfora hilada, tal como la enuncia M. Riffaterre (1977b), dado que, a partir de un enunciado metafórico básico (coro glorioso de sus risas), la serie trimembre sirve para destacar matices de esa metáfora básica, a manera de glosa. Por otra parte, debe notarse que en E. Montolío Durán (1992), p. 106 se utiliza esta denominación de metáfora hilada para ambos conceptos, que no son, en absoluto, intercambiables.

- (15): Se puede interpretar piños con animales, por estar modificado por el adjetivo vacunos.
- (16): Vid. B. H. Smith (1968) para el cierre textual en el que se repite la misma construcción formal con la que se abre el poema.

Capítulo 4.

- (1): Entendiéndola en el mismo sentido de L. Spitzer (1955).
- (2): En el sentido en el que se la caracteriza en F. Lázaro Carreter (1951). Vid., ahora, para el estudio de esta modalidad sintáctica de la metáfora en la prosa de Valle-Inclán, E. Pastor Platero (en prensa, b).
- (3): Algo que ya se citó a propósito de las series adjetivales.
- (4): Entendiendo coherencia, en el sentido propuesto en la Lingüística del Texto, como la propiedad del texto por la que se comprende como una unidad. Vid. un atinado resumen en E. Bernárdez (1982), pp. 156-162 o en V. M. Aguiar e Silva (1982), pp. 529-637, y, más específicamente, I. Bellert (1970), M-E. Conte (1977), T. van Dijk (1972a), (1972b), (1977), (1978a) y (1978b), N. E. Enkvist (1985), A. García Berrio (1978a), (1978b) y (1979b), A. García Berrio y T. Albaladejo (1983), M. A. K. Halliday y R. Hasan (1976), H. Mederos (1988), E. V. Paduceva (1970) o Z. Palkova y B. Palek (1977).
- (5): En el sentido propuesto en A. Alonso y R. Lida (1942). Como marco general del impresionismo, vid. A. Balakian (1967).
- (6): Cfr. infra, el capítulo 7.
- (7): El lenguaje literario como desautomatización de la norma estándar es uno de los conceptos claves más utilizados, y a la vez discutidos, en la teoría literaria actual: vid. el resumen de tendencias aportado en J. M^a. Pozuelo Yvancos (1988a), pp. 19-68 y (1988b), pp. 35-39, A. García Berrio y M^a. T. Hernández (1988a), pp. 67-100, o la revisión crítica contenida en la primera parte de A.

García Berrio (1989). Textos claves para el estudio de este concepto son, entre otros, los de los formalistas rusos como B. Eikhenbaum (1927a) y (1927b), R. Jakobson (1921), (1928), (1933-34), (1960), (1966), (1968), (1970), (1971) y (1976), V. Sklovski (1925), J. Tynianov (1924) y (1929), o J. Tynianov y R. Jakobson (1928); los del Círculo Lingüístico de Praga, representados en los escritos de J. Mukarovski - (1932), (1936a), (1936b), (1938), (1942) o (1948)-, o de la posterior escuela semiótica de Tartu - J. Lotman (1967), (1970), (1976) o (1979) o B. Uspenskiij (1969)-. Vid., además, los diversos comentarios y aplicaciones de este concepto contenidos en A. García Berrio (1973) y en varios trabajos de F. Lázaro Carreter (1971), (1973), (1975a), (1976b), (1976c) o (1984a). Por otra parte, este mismo concepto fue aplicado entre nosotros, con independencia de los autores eslavos anteriores, en C. Bousoño (1952). Con todo, esta idea de la desautomatización ha sido atacada, desde diversos puntos de vista, oponiéndola, por lo general, con el concepto de que la lengua literaria es un uso connotado del lenguaje - J. Molino (1971), J. A. Martínez (1975a), E. Coseriu (1978a), W. Mignolo (1978) y (1986), o G. Salvador (1964), (1973) y (1975)-. Una crítica distinta, de mayor alcance, y no siempre bien entendida, se manifiesta en P. M. Medvedev/M. Bajtín (1932).

- (8): Se trata, de alguna forma, de efectuar una lectura tabular en el sentido propuesto en Grupo M (1977), o, si se prefiere, de destacar las isotopías metafóricas (F. Rastier (1972)).
- (9): Vid. S. Levin (1962), (1963), (1964) y (1971), y, además de los autores citados en la nota 7, las diversas precisiones y defensas de este modelo efectuadas por N. Ruwet - (1963), (1968), (1971), (1975b) y (1981)-.
- (10): Se trataría, por tanto, de una enumeración basada en la focalización, entendiendo este concepto según la Narratología actual: vid. G. Genette (1972) y (1983), M. Bal (1977), (1981a) y (1981b) -cfr. su polémica con W. Bronzwaer (1981)-, S. Chatman (1980), L. Danon Boileau (1982), R. Fowler (1977) y (1988), N. Friedman (1955), W. Kaiser (1958), P. Larivaille (1974), G. Leech y M. Short (1981), M. Mathieu (1974) y (1977), G. Prince (1982), S. Rimmon-Kenan (1983), C. Segre (1976), (1985a) y (1985b), O. Tacca (1973), T. Todorov (1966), (1968) y (1971), entre otros.
- (11): En concreto, el octavo, titulado Malos Aqueros.
- (12): Para la relación entre enumeración y descripción, desde el ámbito de la Lingüística Textual, vid. J-M. Adam y A. Petitjean (1989), pp. 122-128 y los textos, ya clásicos, de Ph. Hamon (1972) y (1981).
- (13): Vid. el análisis de este fragmento contenido en E. Guerra

Da Cal (1954), pp. 282-283.

- (14): Si bien la literatura de este tipo no es exclusivamente francesa, no cabe duda de, que por lo general, se ha considerado como prototípica de la literatura "galante" la del país vecino. Baste pensar en Laclos o en Sade. Así, por ejemplo, F. C. Sainz de Robles, en una nota biográfica sobre Antonio Hoyos y Vinent, escribe: "(...). Cultivó un género novelesco extraño, malsano, escasamente español, del que son modelos los franceses Rachilde y Lorrain. (...) [el subrayado es nuestro]". F. C. Sainz de Robles (ed.), La novela corta española, Madrid, Aguilar, 1952, p. 833.
- (15): F. Lázaro Carreter (1989), p. 157.

Capítulo 5.

- (1): El tema del satanismo, relacionado con lo religioso es uno de los más citados en la creciente bibliografía sobre Valle-Inclán. Desde A. Alonso (1928) y J. Casares (1916), pasando por A. Zamora Vicente (1951), autor al que los demás parafrasean, en mayor o menor medida: G. Allegra (1982) y (1987), G. Díaz-Plaja (1965), A. Ena Bordonada (1989a) y (1989b), G. C. Flynn (1961), (1962) y (1964), E. González López (1988), D. E. Gulstad (1988), L. Litvak (1979), R. Marrast (1966), E. Martínez Garrido (1989), C. J. Paolini (1986), A. Risco (1966) y (1977), W. R. Risley (1979), o E. S. Speratti-Piñero (1968), entre otros.
- (2): Empleamos isotopía genérica dominante en el sentido propuesto en F. Rastier (1987), pp. 130-131 y 177-212, lo que implica un sentido, parecido, pero no idéntico, al concepto de macroestructura de la Lingüística Textual: vid. J. M. Adam (1982), T. van Dijk (1972a), (1972b), (1973), (1977), pp. 195-238, (1978a), pp. 43-57, A. García Berrio (1978a), (1978b), (1979b), (1979c), (1985), A. García Berrio y T. Albaladejo (1983), L. Kartunen (1969), T. Pavel (1985), S. Schmidt (1973), entre otros.
- (3): La isotopía 'muerte' suele estudiarse junto con satanismo y religión, vid. nota 1. Un riguroso análisis formal de estas relaciones está contenido en J. M^a. Pozuelo Yvancos (1988a), pp. 119-139.
- (4): Y. Lotman (1964) y (1970).
- (5): La alusión a mensaje literal (F. Lázaro Carreter (1976c)) y/o discurso repetido (E. Coseriu (1966)) es uno de los recursos formales destinados a señalar la existencia de cierre textual (B. H. Smith (1968)) en la prosa de Valle-Inclán (E. Pastor Platero, en prensa, c).

- (6): Vid. J. A. Mayoral (1989).
- (7): Según la denominación acuñada en F. Lázaro Carreter (1951). Para esta variante sintáctica de la metáfora apositiva en la prosa de Valle-Inclán, vid. E. Pastor Platero (en prensa, b).
- (8): Para el valor evocativo del deíctico cfr. infra el capítulo 7.
- (9): Las equivalencias parasinónimicas están sacadas de DRAE (1984) y del glosario de TB contenido en E. S. Speratti-Piñero (1968).
- (10): J. Culler (1975), pp. 163-187.
- (11): Para la distinción entre conocimiento del mundo y conocimiento de lengua (similar a lo que en Lingüística Textual se denomina enciclopedia y diccionario), vid. E. Coseriu (1964), (1966), (1976) y (1978a), y G. Salvador (1984) y el resumen con bibliografía actualizada contenido en el estudio de U. Eco "Diccionario versus enciclopedia" (U. Eco (1984), pp. 75-165).

Capítulo 6.

- (1): Para el estudio teórico y práctico de la correlación es inexcusable la consulta de D. Alonso y C. Bousoño (1951), y D. Alonso (1944) y (1955). Son interesantes también las observaciones sobre este recurso en la prosa de Ortega y Gasset y en la de R. Pérez de Ayala contenidas en R. Senabre (1964), pp. 110-114 y J. M. González Calvo (1979), pp. 174-175, respectivamente. Como planteamiento general, vid. N. Ruwet (1975b), M. Shapiro (1976) o J. Molino (1981).
- (2): La derivatio ha sido considerada, por lo general, como un tipo de poliptoton, vid. H. Lausberg (1967), párr. 648, o A. Marchese y J. Forradellas (1986), s.v. poliptoton. Sin embargo, no faltan tratadistas que opinan lo contrario, considerando derivación como el término no marcado, que engloba cualquier tipo de repetición de carácter morfológico (Grupo M (1970), o H. Beristáin (1985), s. v. derivación). Con todo, pensamos que ambos conceptos no son, en absoluto, intercambiables (F. Lázaro Carreter (1953) s.v. derivación, 5ª acepción y s.v. poliptoton).
- (3): Vid. E. Pastor Platero (en prensa, a) para el estudio de los diversos valores poético-formales del epifonema en las Sonatas.
- (4): En el sentido estudiado en J. A. Mayoral (1989), a propósito del discurso poético del Siglo de Oro.

- (5): En el sentido propuesto por el Grupo M (1970), como aclarador, clave para descodificar correctamente en cuestión.
- (6): Recuérdesse que para gran parte de la crítica de carácter semiótico la metáfora, y el tropo en general, puede definirse como un mecanismo conector de isotopías: M. Adriaens (1970), M. Arrivé (1973), H. Beristáin (1985), s.v. metáfora, A-J. Greimas (1966), (1970), (1972) y (1976), A-J. Greimas y J. Courtés (1979) s.v. metáfora, A. Henry (1971), J-M. Klinkenberg (1973), M. Le Guern (1973), J. A. Martínez (1975a) o F. Rastier (1972) y (1988).
- (7): Vid. M. Bonhomme (1987), A. Henry (1971) y M. Le Guern (1973), como estudios básicos para la metonimia.
- (8): Este es el párrafo que, precisa y significativamente, inicia la novela y, además, todo el ciclo de El Ruedo Ibérico. De tal modo que podría entenderse este párrafo como un marco, en el sentido propuesto por Y. Lotman (1964) y (1970).
- (9): La anáfora, o repetición suele estar asociado a las enumeraciones, como marca de dicha enumeración: vid., por ejemplo, L. Spitzer (1955) o B. Damamme (1981).
- (10): Esta división silábica no quiere decir que busquemos metricismos en la prosa de Valle-Inclán, según hizo R. Benítez Claros (1953), o M. Baquero goyanes, a propósito de la prosa de Azorín - (1952a) - o de la de G. Miró - (1952b) -. Sino que esta división se hace en función de los grupos fónicos que se pueden advertir en el ejemplo concreto: vid., a este respecto, T. Navarro tomás (1944), M^a. J. Canellada (1973) -curiosamente, no tiene en cuenta el trabajo de M. Baquero citado con anterioridad, aunque trata también del ritmo de la prosa de Azorín- y M^a. J. Canellada y J. Kuhlmann Madsen (1987), pp. 101-125.
- (11): Vid. D. Alonso y C. Bousoño (1951) passim.
- (12): La enumeración de elementos, a partir de un tema dado es un procedimiento habitual en la descripción: J-M. Adam (1988), J-M Adam y A. Petitjean (1989), y P. Hamon (1972) y (1981).

Capítulo 7.

- (1): La deixis como medio de expresión de diversas formas de evocación ha sido tratada por múltiples autores, desde el famoso capítulo 2 de K. Bühler (1934), pp. 98-166, y su estudio ocupa un lugar preeminente en cualquier tratado de semántica y pragmática: vid., J. Lyons (1975), (1981), pp. 228-241 y, sobre todo, (1977), pp. 573-657, C. Kerbrat-

Orecchioni (1980), pp. 45-91, O. Ducrot (1972), p. 287 y ss., G. Leech (1974), 189-191 y S. Levinson (1983), pp. 47-87. Para el español, sigue siendo esencial, S. Fernández Ramírez (1950), cap. IX (y, para estos ejemplos, sobre todo el párr. 132), sin olvidar R. Lapesa (1961b), donde se estudia la evolución del artículo determinado en español. También deben tenerse en cuenta E. Coseriu (1955), E. Alarcos Llorach (1967), (1968b) y (1976a) y M^a. A. Álvarez Martínez (1986).

- (2): F. Lázaro Carreter (1989), p. 161. Este fenómeno se cita, de pasada, en A. Alonso y R. Lida (1942), a propósito de un estudio de F. Brunetière sobre A. de Daudet.
- (3): Este es el grupo B de N de N distinguido en E. Montolío (1992), pp. 56-71, con un buen arsenal teórico, que, sin embargo, no se refleja en análisis concretos de los ejemplos citados. El grupo A será tratado aparte en este trabajo (Cfr. el capítulo 8 de esta misma parte).
- (4): Vid. R. Lapesa (1961b) y M^a. A. Álvarez Martínez (1986) para el estudio de los valores deícticos del artículo.
- (5): Si bien, desde A. Alonso (1933), se ha considerado que la ausencia de determinante implica la no actualización del sustantivo, es posible, sin embargo, como mostró R. Lapesa la presencia de sustantivos sin actualizador en diversos casos. Entre otros cuando indica realidades no contables - nombres de materia o abstractos-, o cuando el nombre es término de preposición y no se usa con referencia a realidades individuales dadas, como ocurre en los ejemplos aducidos (R. Lapesa (1974), pp. 22-24).
- (6): Este es otro argumento más que hace posible que el Sintagma Nominal no esté actualizado obligatoriamente (R. Lapesa (1974), pp. 26-27).
- (7): Vid., J. A. Mayoral (1989).
- (8): Artificio, por otra parte, muy común en toda la literatura finisecular europea. Vid. los estudios de G. L. Beccaria (1964) y, en especial, (1975), pp. 285-318, donde se estudia el valor fónico y rítmico de este recurso en la prosa de arte italiana, haciendo especial hincapié en la obra en prosa de G. D'Annunzio.
- (9): Recuértese la tendencia característica del Modernismo a alejar cronológicamente la acción narrada, para dotarla del mayor lujo verbal.
- (10): F. Lázaro Carreter (1953) s.v. derivación, 5^a acepción, H. Lausberg (1967), párr. 648, H. Beristáin (1985) s.v. derivación y A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v. poliptoton.
- (11): M^a. N. de Paula Pombar (1983), pp. 146-148. Vid. también,

- R. Lapesa (1975b), p. 190, M. Taboada (1978), J. A. Martínez (1985) y, en otro sentido, M^a. V. Escandell y M. Leonetti (1990), quienes engloban, siguiendo a J-C. Milner (1978), la aposición en la categoría de los incisos.
- (12): Vid. E. Alarcos Llorach (1968a) y (1969), y, sobre todo, H. Martínez García (1986), que estudia en profundidad esta función sintáctica en la lengua española.
- (13): Lo que se opone a la tradicional y tajante división de la obra de Valle-Inclán en diversos "períodos", diferenciados, temáticamente, con claridad, pero no por el uso de recursos lingüísticos y formales distintos. Esta idea nace de J. Casares (1916), y ha sido continuada por autores como G. Allegra (1982) y (1987), C. L. Barbeito (1985), J. Casaldueiro (1978), G. Díaz-Plaja (1951) y (1965), M. Durán (1968), J. M. García de la Torre (1972), E. González López (1988), F. Meregalli (1958), J. F. Montesinos (1966), A. Risco (1966) y (1977), J. Rubia Barcia (1983) o A. Zamora Vicente (1951). Cfr. con R. Gullón (1966), F. Lázaro Carreter (1989) y E. Montolío Durán (1992), para quienes Valle es tan modernista en las Sonatas como en El Ruedo Ibérico. Téngase presente que, al menos desde los formalistas rusos, se ha venido insistiendo en que las diversas "etapas" de cualquier autor deben justificarse por cambios en su sistema lingüístico y poético: vid. V. Vinogradov (1923) y J. Tynianov (1929). Apoyan, asimismo, esta idea D. Alonso (1950) passim, R. Wellek y A. Warren (1949), pp. 303-323, y, más recientemente F. Lázaro Carreter (1973), (1974), (1975a), (1976b), (1976c) y, sobre todo, (1984a), Y. Lotman (1970), A. García Berrio (1973), (1978a), (1979) y (1989), o A. García Berrio y M^a. T. Hernández (1988a), entre otros muchas referencias que cabría aducir.

Capítulo 8.

- (1): La gramática de esta construcción y sus diferentes tipos ha sido estudiada, entre otros autores, por E. Alarcos Llorach (1972), A. Eskénazi (1967), A. J. Greimas (1966), S. Gutiérrez Ordóñez (1978) y (1986), pp. 261-271, R. Lapesa (1962), J. Thomas (1970) y J. F. Val Alvaro (1981). Algunas consideraciones de cierto interés sobre este recurso en Valle-Inclán, aunque sin criterio discriminador ni análisis concretos, se puede encontrar en C. García Gallarín (1986), pp. 85-89 y E. Montolío Durán (1992), pp. 55-71.
- (2): E. Montolío Durán, op. cit., si bien distingue estos dos grupos, en un plano meramente teórico, en la práctica los engloba en un mismo tipo.

- (3): Ch. Brooke-Rose (1958), pp. 146-174. Este trabajo debe completarse con las modificaciones de carácter sintáctico de J. Molino, F. Soublin y J. Tamine (1979), F. Soublin (1971), F. Soublin y J. Tamine (1973) y (1975) y, en especial, J. Tamine (1976) y (1979). Son interesantes, asimismo, las modificaciones que a los trabajos anteriores, basadas en las teorías enunciativas de A. Culioli y O. Ducrot, contiene I. Tamba-Mecz (1975) y, sobre todo, (1981), pp. 126-130. Desde un punto de vista estilístico es inexcusable la consulta de S. Ullmann (1957), pp. 121-145, R. Senabre (1964), pp. 134 y 146-149, y F. Ynduráin (1972), uno de los trabajos que hemos seguido más de cerca.
- (4): Vid. la abundante documentación contenida en F. Ynduráin (1972) para su raigambre clásica, que puede completarse con la no menos abundante de R. Lapesa (1962).
- (5): Es la opinión del mismo F. Ynduráin, op. cit., o la de R. Senabre (1974), pp. 147-148, a propósito de un pasaje de TB. Por otro lado, no deja de ser sospechoso que, casi todos los autores que han tratado de esta construcción metafórica, sobre todo en francés, citen siempre textos de autores posteriores a Baudelaire (vid. nota 3). Si hemos de creer el criterio de S. Ullmann (1957) son los hermanos Goncourt quienes lo constituyen como rasgo de estilo característico. Ya A. Alonso y R. Lida (1942) observaron esta tendencia al estilo nominal y la consideraron propia del impresionismo literario.
- (6): Ambos términos no son, en absoluto, sinónimos: Vid. F. Lázaro Carreter (1953) s.v.
- (7): Para la definición de sustantivo concreto y abstracto hemos seguido, en especial, la caracterización propuesta en I. Bosque (1983b), junto con las diversas clasificaciones, no siempre coincidentes, propuestas en las gramáticas al uso: A. Bello (1847), párr. 123, S. Fernández Ramírez (1951), párr. 94, RAE (1973), párr. 2.3.4., y J. Alcina y J. M. Blecua (1975), párr. 3.1.6.
- (8): Esta última expresión (cheirando a violeta e a amor), aplicada a unos objetos determinados como son rendas y laços, será tomada casi textualmente por Valle-Inclán al comienzo de SO, para calificar la carta de Concha: "Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor" (SO, 7) [el subrayado es nuestro].
- (9): Entendiendo personificación en un sentido amplio, como aparece, por ejemplo, en A. J. Greimas y J. Courtés (1979) s.v. o A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v., donde aparece definida como el recurso consistente en "(...) atribuir a un ser inanimado o abstracto cualidades típicas de los seres humanos. (...)". En otros diccionarios se

emplea, en un sentido más restringido, como sinónimo de prosopopeya, es decir, como la atribución del lenguaje a seres inanimados: F. Lázaro Carreter (1953) s.v. prosopopeya y H. Lausberg (1960), párr. 559c, donde se la considera como un tipo de metáfora, párr. 826-829, a propósito de la Fictio personae, y párr. 895-901, donde se trata de la Allegoria personalizadora.

- (10): Se trataría de una calificación impertinente (J. Cohen (1966)).
- (11): "Figura que consiste en aplicar a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo" (F. Lázaro Carreter (1953) s.v.). El resto de diccionarios terminológicos define dicho fenómeno de manera similar: H. Beristáin (1985) s.v., A. Marchese y J. Forradellas (1986) s.v., o H. Lausberg (1960), párr. 685. No siempre es fácil distinguir -algo que tampoco hacen los autores citados- entre hipálage y enálage. Si en estos ejemplos adoptamos la primera se debe a que se trata de una relación entre sustantivo y adjetivo, mientras que el concepto de enálage parece ser una figura más abarcadora (vid. G. Clerico (1979) y C. Lecointre (1979), que llegan a considerar la enálage como una "figura quimérica" [sic]).
- (12): Sobre lo "esperado" por el lector y cuál pueda ser su actitud, vid. Y. Lotman (1970), pp. 345-347. A partir de lo que se puede "esperar" en un texto se ha desarrollado gran parte del concepto desvío, como definición del estilo literario: vid., por ejemplo, J. Cohen (1966) y (1979), S. R. Levin (1962), (1964) y (1965) (según su teoría, el caso citado sería una desviación interna) y, sobre todo, M. Riffaterre (1960a), (1960b), (1960c), (1961a), (1961b), (1964b), (1970), (1977a), (1977b) y (1978). Resúmenes críticos, en español, a esta teoría son, entre otros, J. A. Martínez (1975a), A. García Berrio (1973), (1979a) y (1989), J. M^a. Pozuelo Yvancos (1988a), pp. 19-68 y (1988b), pp. 18-29, y M. A. Garrido Gallardo (1978).
- (13): La desautomatización, que se ha entendido en diversos casos como similar al concepto de desvío, es uno de los términos claves más utilizados y, a la vez, más discutidos, en la definición del lenguaje literario, vid., además de los trabajos citados en la nota anterior, la revisión crítica contenida en la parte primera de A. García Berrio (1989) o en A. García Berrio y M^a. T. Hernández (1988a), pp. 67-100. Textos básicos para este concepto son, sobre todo, los diversos trabajos de los formalistas rusos -como, por ejemplo, B. Eikhenbaum (1927a) y (1927b), R. Jakobson (1921), (1928), (1933-34), (1960), (1966), (1968), (1970), (1971b) y (1976), V. Sklovski (1925), J. Tynianov (1924) y (1929), o J. Tynianov y R. Jakobson (1928) (donde se contiene uno de los programas más interesantes que concoemos para el estudio del lenguaje literario)-, del Círculo Lingüístico de Praga, representado, en especial, por los escritos de

J. Mukarovsky -(1932), (1936a), (1936b), (1938), (1942) o (1948)-. Vid., además, los diversos comentarios y aplicaciones de este concepto en A. García Berrio (1973) y en F. Lázaro Carreter (1971), (1973), (1975a), (1976b), (1976c), (1984c), (1987), (1988a) y (1988b).

- (14): Vid. F. Ynduráin (1972), p. 615.
- (15): Ch. Brooke-Rose (1958), pp. 149-153, la denomina como "fórmula de tres términos" (the three-term formula).
- (16): Ibid., pp. 154-163, para la "fórmula de dos términos" (the two-terms formula).
- (17): Este es un recurso que, a propósito de los Goncourt, también destaca, sin distinguir entre tipos de Sintagmas Nominales, S. Ullman (1957), p. 132.
- (18): Curiosamente, casi ningún crítico ha tenido en cuenta la presencia, en la prosa de Valle-Inclán, de alusiones, tan manifiestas como la presente, a títulos de obras conocidas. A. Bugliani (1975), (1976a) y (1976b), a pesar de lo prometedor de sus títulos, no tiene en cuenta ni este recurso ni ningún otro para plantear la presencia de G. D'Annunzio en Valle-Inclán. Sin embargo, hay alguna alusión en varios trabajos sobre el proceso contrario, es decir que una frase de un texto literario determinado se convierta en el título de una obra de Valle-Inclán. Así, por ejemplo, M. Alvar (1984) documenta el título La Corte de los Milagros en Los Miserables de Victor Hugo, o L. Schiavo (1988) estudia el itinerario literario de bárbaro hasta las Comedias Bárbaras, observando su presencia en los más diversos textos europeos.
- (19): F. Ynduráin (1972), p. 615.
- (20): Entendiendo corrección metafórica en el mismo sentido que el propuesto por el Grupo M (1970), pp. 180-183.
- (21): En el sentido propuesto por M. Riffaterre (1964a), (1964b) y (1977a).
- (22): Entendiendo prolepsis como antelación en el discurso de algún acontecimiento de la historia, tal como se define en la moderna Narratología: vid. G. Genette (1972) y (1983), M. Bal (1977), S. Chatman (1980), R. Fowler (1977) y (1988), P. Larivaille (1974), G. Leech y M. Short (1981), M. Mathieu (1974) y (1977), J. Pouillon (1946), G. Prince (1982), P. Ricoeur (1983), (1984) y (1986), S. Rimmon-Kenan (1983), C. Segre (1976), T. Todorov (1966), (1968) y (1971) y D. Villanueva (1977).
- (23): Conviene recordar que S. Ullmann (1957), pp. 122-130 considera este rasgo de destacar el color de un objeto por medio de una construcción del tipo N de N, como las que estamos tratando, como uno de los rasgos de estilo

característicos de los Goncourt, y del Impresionismo literario en general. Para la gramática de los nombres de color, vid. I. Bosque (1989), pp. 114-118, con abundante bibliografía.

- (24): Sobre la connotación, y cómo se puede aplicar al estudio del texto literario, vid. C. Kerbrat-Orecchioni (1977), A. Martinet (1966) -que prefiere hablar de "connotaciones", en plural- y J. Molino (1971). Estos trabajos, junto con E. Coseriu (1978), pp. 201-207, han servido como punto de partida para la aplicación de esta noción, como alternativa a la de desvío: vid., entre otros, J. A. Martínez (1975a) y G. Salvador (1964), (1973) y (1975), y el resumen del estado de la cuestión en J. M^a. Pozuelo Yvancos (1988b), pp. 52-61.
- (25): Vid. F. Ynduráin (1972), p. 616.
- (26): Ch. Brooke-Rose (1957), J. Tamine (1976) o I. Tamba-Mecz (1981), entre otros.
- (27): Vid. G. Lakoff (1972).
- (28): Para el valor del epifonema como marca de los comentarios de Bradomín-narrador a los actos de Bradomín-personaje en las Sonatas, vid. E. Pastor Platero (en prensa, a).

Capítulo 9.

- (1): Vid. M. Frédéric (1985) para un estudio amplio de las diversas figuras basadas en la repetición, tanto teniendo en cuenta la tradición retórica, como criterios lingüísticos y formales.
- (2): Así, H. Lausberg (1967), párrr. 616-618, define geminatio como la repetición de una misma palabra o grupo de palabras en contacto, de la que derivan una serie de figuras, contenidas en los párrr. 619-624. Sin embargo, en la tradición estilística española, geminación tiene un sentido parcialmente distinto: "(...) una dualidad cuyos miembros sean sinónimos (o aproximadamente sinónimos) (...)" (D. Alonso y C. Bousoño (1951), p. 30).
- (3): Tal como se define en M^a. N. de Paula Pombar (1983).
- (4): E. Guerra da Cal (1954), pp. 309-336.
- (5): Nuestra clasificación es, en parte, coincidente con la aportada en E. Montolío (1992), pp. 155-160, aunque con matizaciones. El primer grupo que distingue la autora abarca nuestros subgrupos a, b y c. Mientras que el cuarto -uno de esos + N- lo estudiamos en el apartado dedicado al estudio de los valores evocativos por la utilización del

deíctico.

- (6): Para el valor del epifonema en las Sonatas, vid. E. Pastor Platero (en prensa, a).
- (7): Es bien sabido que para bastantes autores un no es un actualizador, en sentido estricto, sino un numeral: Vid., A. Alonso (1933), E. Alarcos Llorach (1967) y (1968b), RAE (1973), párr. 2.8.3.1, S. Fernández Ramírez (1951), párr. 190-193, J. A. Alcina y J. M. Blecua (1975), párr. 4.6.6, y M^a. A. Alvarez Martínez (1986). Sin embargo, hay también un buen número de gramáticos que lo consideran, como hacemos nosotros, artículo: A. Bello (1847), párr. 190 (y también la nota 40 de R. J. Cuervo) y el capítulo XXXI, RAE (1931), párr. 79, S. Gili Gaya (1943), párr. 183, R. Lapesa (1974) y F. Lázaro Carreter (1975b).
- (8): Empleando inciso en el sentido de J-C. Milner (1978), aplicado al español en M^a. V. Escandell y M. Leonetti (1990), e incidental tal como hace R. Lapesa (1975b).

BIBLIOGRAFIA.

ABREVIATURAS.

AEF = Anuario de Estudios Filológicos de la Universidad de Extremadura, Cáceres.

AO = Archivum, Oviedo.

Ars Semeiotica= Kodicas. Code. Ars Semeiotica, Tubinga.

AUM = Anales de la Universidad de Murcia, Murcia.

BBMP = Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander.

BFUCH = Boletín de Filología de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

BH = Bulletin Hispanique. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Burdeos.

BHS = Bulletin of Hispanic Studies, Liverpool.

BICC = Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

BRAE = Boletín de la Real Academia Española, Madrid.

CL = Cahiers de lexicologie, París.

CLS = Chicago Linguistic Society, Chicago.

CT-1 = El Comentario de Textos-1, Madrid, Castalia, 1973.

CT-2 = El Comentario de Textos-2. De Galdós a García Márquez, Madrid, Castalia, 1974.

CuH = Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid.

DICENDA = Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, Madrid.

ELUA = Estudios Lingüísticos de la Universidad de Alicante, Alicante.

EOEALL = Estudios Ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1976-79, 4 vols.

FrM = Le Français Moderne, París.

HAMB= Homenaje a Ana María Barrenechea, Madrid, Castalia, 1984.

HAGM= Homenaje al Profesor Antonio Gallejo Morell, Granada, Universidad de Granada, 1989, 4 vols.

HEL = Histoire. Epistemologie. Langage, París.

HJCB = Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.

HR = Hispanic Review, Filadelfia.

Ibérica = Ibérica. Revista de Filología, Río de Janeiro.

JL = Journal of Linguistics, Londres.

La Linguistique = La Linguistique. Revue de la Société Internationale de Linguistique Fonctionnelle, París.

LEA = Lingüística Española Actual, Madrid.

LeS = Lingua e Stile, Bolonia.

LFr = Lanque Francaise, París.

Lg = Language, Baltimore.

LSEC = Logos Semantikos. Studi Linguistica in honorem Eugenio Coseriu, Madrid, Gredos, 1981, 5 vols.

1616 = 1616. anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid.

NLH = New Literary History. A Journal of Theory of Interpretation, Charlottesville.

NRFH = Nueva Revista de Filología Hispánica, México.

PhHHMA = Philologica Hispaniensia. In Honorem Manuel Alvar, Madrid, Gredos, 1985, 4 vols.

PMLA = Publications of the Modern Language Association of America, Nueva York.

Philologica = Philologica. Homenaje a Antonio Llorente, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, 2 vols.

Poetics = Poetics. International review for the Theory of Literature, Amsterdam.

Poetics Today = Poetics Today. Theory and Analysis of Literature and Communication, Tel Aviv.

PTL = A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, Amsterdam.

RAE= Real Academia Española.

RAJG = Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas, Amsterdam, John Benjamins, 2 vols.

RBAM = Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Madrid.

RCEH = Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Toronto.

RF = Romanische Forschungen. Vierteljahrschrift für Romanische Sprachen und Literaturen, Frankfurt.

RFE = Revista de Filología Española, Madrid.

RLit = Revista de Literatura, Madrid.

RPh = Romance Philology, Berkeley-Londres-Los Ángeles.

RR = The Romanic Review, Columbia.

RRL = Revue Roumaine de Linguistique, Bucarest.

RSEL = Revista de la Sociedad Española de Lingüística, Madrid.

SHHRL = Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1974-75, 3 vols.

SPhFLC = Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols.

TCLP = Travaux du Cercle Linguistique de Prague, Praga.

THRJ = To Honor R. Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth Birthday, La Haya-París, Mouton, 1967, 3 vols.

TLL = Travaux de Linguistique et de Littérature, Estrasburgo.

TLP = Travaux Linguistiques de Prague, Praga.

Verba = Verba. Anuario Galego de Filoloxía, Santiago de Compostela.

VR = Vox Romanica. Annales Helvetici Explorandis Linguis Romanicis Destinati, Berna.

ZRPh = Zeitschrift für Romanische Philologie, Tübingen.

1. BIBLIOGRAFIA SOBRE VALLE-INCLAN.

- ALBERICH, José (1965): "Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle Inclán", HR, 33, pp. 360-382.
- ALONSO, Amado (1928): "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", en A. Alonso (1955), pp. 222-257.
- (1942): El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro", Madrid, Gredos, 1984.
- (1955): Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1965³.
- ALONSO, Amado y LIDA, Raimundo (1942): "El concepto lingüístico de Impresionismo", en BALLY, Charles; RICHTER, Elise; ALONSO, Amado y LIDA, Raimundo, El impresionismo en el lenguaje, Benos Aires, Universidad, pp. 123-251.
- ALVAR, Manuel (1984): "Ananke, galicismo modernista", HAMB, pp. 27-32.
- ALLEGRA, Giovanni (1982): El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España, Madrid, Encuentro, 1986.
- (1987): "El Modernismo de Ramón del Valle-Inclán (Antecedentes románticos, paralelismos epocales y aprendizaje)", en G. Carnero (ed.) (1987), pp. 307-319.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1960): "Escamoteo de la realidad en las Sonatas", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 203-215.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción (1989): "La poética de Valle-Inclán", en HAGM, 1, pp. 123-142.
- BAAMONDE TRAVERSO, Gloria (1983): "Tiempo y estructura narrativa en Tirano Banderas", AO, 33, pp. 67-76.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1966): "Valle-Inclán y lo valleinclanescos", CuH, 199-200, pp. 34-52.
- BARBEITO, Clara Luisa (1985): Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán, Madrid, Fundamentos.
- (ed.) (1988): Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte), Barcelona, PPU.
- BELIC, Oldrich (1977): Análisis de textos hispánicos, Madrid, Prensa Española.

- BENÍTEZ CLAROS, Rafael (1953): "Metricismos en las Comedias Bárbaras", RLit, 3:6, pp. 247-291.
- BERMEJO MARCOS, Manuel (1971): Valle-Inclán: introducción a su obra, Salamanca, Anaya.
- BIEDER, Maryellen (1987): "La narración como arte visual: Focalización en Rosarito", en J. Gabriele (ed.), pp. 89-100.
- BUGLIANI, Américo (1975): "Nota sulla struttura di Flor de Santidad", RF, 87:1, pp. 97-100.
- (1976a): "Sonata de Primavera e Crítica Profana: Un caso di critica letteraria falsata", RF, 88:2-3, pp. 246-250.
- (1976b): La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- CANOA GALIANA, Joaquina (1977): Semiología de las "Comedias bárbaras", Madrid, Cupsa.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony (1970): Visión del esperpento "Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán", Madrid, Castalia.
- CARNERO, Guillermo (ed.) (1987): Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano (Córdoba, Octubre 1985), Córdoba, Excma. Diputación Provincial.
- CASALDUERO, Joaquín (1968): "Observaciones sobre el arte de Valle-Inclán", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 151-158.
- CASARES, Julio (1916): Crítica profana. Valle-Inclán. Azorín. Ricardo León, Madrid, Espasa-Calpe, 1964⁵.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1987): "La función del lenguaje en la configuración del personaje femenino valleinclanesco", en J. Gabriele (ed.) (1987), pp. 163-172.
- CLEMENTE, Alice (1968): "Valle-Inclán, Translator", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 241-247.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1985): Guía de "Tirano Banderas", Madrid, Fundamentos.
- (1989): "Tirano Banderas o la posmodernidad novelesca española", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 339-346.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951): Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1979⁵.
- (1965): Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, Gredos.

- DOUGHERTY, Dru (1976): "The question of the revolution in Tirano Banderas", BHS, 53:3, pp. 207-213.
- DURÁN, Manuel (1968): "Renovaciones temáticas y estilísticas (Origen y función del esperpento)", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 69-77.
- ENA BORDONADA, Angela (1989a): "Erotismo, religión y muerte en El ruedo ibérico", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 349-371.
- (1989b): "Evolución estética y erotismo en la obra de Valle-Inclán", en C. López Alonso et al. (eds.) (1989), pp. 167-180.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1946): "Leyendo a Valle-Inclán (Notas al margen)", Cuadernos de Literatura Contemporánea, 18, pp. 539-591.
- FERRERES, Rafael (1975): Verlaine y los modernistas españoles, Madrid, Gredos.
- FLYNN, Gerard Cox (1961): "The Adversary: Bradomín", HR, 29, pp. 120-133.
- (1962): "Casanova and Bradomín", HR, 30:2, pp.133-141
- (1964): "La Bagatela de Ramón del Valle-Inclán", en Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, Oxford, The Dolphin Book, pp. 281-287.
- FRANCO, Jean (1962): "The Concept of Time in El Ruedo Ibérico", BHS, 39:3, pp. 177-187.
- GABRIELE, John P. (ed.) (1987): Genio y virtuosismo de Valle-Inclán, Madrid, Orígenes.
- GARCÍA ÁLVAREZ, M^a Teresa (1979): "Eça de Queiroz y Clarín (Cotejo entre El primo Basilio y La Regenta)" en EOEALL, 4, pp. 419-427.
- GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel (1972): Análisis temático de "El Ruedo Ibérico", Madrid, Gredos.
- (1977): " 'Lo gitano' y los 'gitanismos' en la obra de Valle-Inclán", en Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, 1, Burdeos, Universidad de Burdeos, pp. 407-412.
- (1983): "Tres aspectos del lenguaje de Valle-Inclán", BRAE, 63, pp. 443-460.
- (1986): "La evolución lingüística de Valle-Inclán: constantes e innovaciones", CuH, 438, pp. 19-29.

- (1988): "El lenguaje del hijo pródigo", en J. M. García de la Torre (ed.) (1988), pp. 19-37.
- (1989): "Un procedimiento preferido de Valle-Inclán: La deslexicalización", en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto, 1986, Berlín), 2, Frankfurt, Vervuet, pp. 245-254.
- (ed.) (1988): Valle-Inclán, 1886-1936. Creación y Lenguaje, en Cuadernos Hispánicos de Amsterdam, 6, Amsterdam, Rodopi.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1986): Aproximación al estudio del lenguaje esperpéntico ("La Corte de los Milagros"), Madrid, José Porrúa Turanzas.
- GILLESPIE, Gerald y ZAHAREAS, Anthony N. (1968): "Rosarito and The Novella Tradition", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 281-287.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (1990): la ficción breve de Valle-Inclán. Hermeneútica y estrategias narrativas, Barcelona, Anthropos.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1988): "Los cuentos de Valle-Inclán: su evolución; del decadentismo al simbolismo", en C. L. Barbeito (ed.) (1988), pp. 283-295.
- GOOCH, Anthony (1974): "Algunos casos del empleo en el castellano moderno de los sufijos -esco e -il, con relación a la obra de Valle-Inclán", BRAE, 54, pp. 65-95.
- GREENFIELD, Sumner M. (1983): "Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista", NRFH, 32, pp. 80-95.
- GREENFIELD, Sumner y ZAHAREAS, Anthony N. (1968): "The Development of Valle-Inclán's Work", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 35-39.
- GULSTAD, Daniel E. (1988)º "El tema donjuanista en las Sonatas. Onomástica y voz narrativa", en C. L. Barbeito (ed.) (1988), pp. 299-310.
- GULLÓN, Ricardo (1966): "Técnicas en Tirano Banderas", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 723-757.
- (1984): La novela lírica, Madrid, Cátedra.
- GÜNTERT, Georges (1973): "La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán", BRAE, 53, pp. 543-567.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1989): Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán (Mayo, 1986), 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura.

- ILIE, Paul (1968): "The Grotesque in Valle-Inclán. A Monograph", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 493-539.
- JIMÉNEZ, José Olivio (ed.) (1979): El Simbolismo, Madrid, Taurus.
- KIRKPATRIK, Susan (1975): "Tirano Banderas u la estructura de la historia", NRFH, 24:2, pp. 449-468.
- KIRSCHNER, Teresa J. (1981): "La descripción subversiva del jardín de la virreina en Tirano Banderas", BBMP, 57.
- (1982): "La descripción del "Circo Harris": Explicación de un texto de Valle-Inclán", en Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2, Roma, Bulzoni, pp. 629-637.
- LADO, María Dolores (1968): "la Trilogía de La guerra carlista", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 334-351.
- LAVAUD, Éliane (1979): Valle-Inclán, du journal au roman (1888-1915), París, Klincksieck.
- LAVAUD, Jean-Marie (1972): "Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (De Jesús Muruáis hacia Valle-Inclán)", Estudios de Información, Madrid, 24, pp. 257-401.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985a): "Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, "Azorín")", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 129-149.
- (1989): "Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 150-167.
- LITVAK, Lily (1979): Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch.
- (1980): Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Madrid, Taurus.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga et al. (eds.) (1989): Eros literario. Actas del colquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- LOUREIRO, Ángel G. (ed.) (1987): Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil, Barcelona, Anthropos.
- LYON, J. E. (1975): "La media noche: Valle-Inclán at the crossroad", BHS, 52:2, pp. 135-142.
- LLORENS, Eva (1975): Valle-Inclán y la plástica, Madrid, Ínsula.

- MARRAST, Robert (1966): "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de Otoño", CuH, 199-200, pp. 482-492.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (1989): "Imágenes misticosacrales en el erotismo de D'Annunzio y Valle-Inclán", en C. López Alonso et al. (eds.) (1989), pp. 159-166.
- MATILLA, Alfredo (1968): "La Media Noche: Visión estelar de un momento de guerra", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 460-466.
- MEREGALLI, Franco (1958): Studi su Ramón del Valle-Inclán, Venecia, Libreria Universitaria.
- MONTESINOS, José F. (1954): "Acerca de un libro sobre las publicaciones periodísticas anteriores a 1895 de Valle-Inclán", en J. Montesinos (1970), pp. 259-274.
- (1956): "Acerca de un libro sobre la lengua y el estilo de Eça de Queiroz", en J. Montesinos (1970), pp. 247-257.
- (1966): "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", en J. Montesinos (1970), pp. 275-303.
- (1970): Ensayos y estudios de literatura española, Madrid, Revista de Occidente.
- MONTOLIO DURAN, Estrella (1992): Gramática de la caracterización en Valle-Inclán (Análisis sintáctico, pragmático y textual de algunos mecanismos de caracterización), Barcelona, PPU.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel (1966): "Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán (Palabra y motivo)", CuH, 199-200, pp. 114-147.
- ORBE, Juan (1987): "Una inspección de Tirano Banderas como síntesis", en J. Gabriele (ed.) (1987), pp. 79-87.
- ORTEGA Y GASSET, José (1904): "La Sonata de Estío de Don Ramón del Valle-Inclán", en Obras Completas, 1, Madrid, Revista de Occidente, 1963⁶, pp. 19-27.
- PAOLINI, Claire J. (1986): Valle-Inclán's Modernism. Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism, Valencia, Albatros-Hispanófila.
- PASTOR PLATERO, Emilio (en prensa, a): "Algunas consideraciones sobre el epifonema en las Sonatas", en Actas del II Seminario Internacional de Literatura y Semiótica. Escritura Autobiográfica (Madrid, UNED, 1-3 Julio de 1992), Madrid, Visor.
- (en prensa, b): "Sobre la metáfora impresionista en la prosa de Valle-Inclán", RLit.

- (en prensa, c): "El discurso repetido como marca de cierre textual en la prosa de Valle-Inclán", Signa, 2, 1993.
- PHILLIPS, Allen W. (1970): "Flor de Santidad: Novela poemática de Valle-Inclán", en A. Phillips (1974), pp. 73-112.
- (1974): Temas del modernismo hispánico y otros estudios, Madrid, Gredos.
- PORRUA, María del Carmen (1989): "Texto y contexto en Valle-Inclán: Las Comedias Bárbaras y la trilogía carlista", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 189-197.
- PREDMORE, Michael P. (1987): "El modo dominante de las Sonatas de Valle-Inclán: ¿Esteticismo, ambigüedad o sátira?", en J. Gabriele (ed.) (1987), pp. 59-70.
- RISCO, Antonio (1966): La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El Ruedo Ibérico", Madrid, Gredos.
- (1977): El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán, Madrid, Gredos.
- (1986): "Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)", RCEH, 10:3, pp. 433-449.
- RISLEY, William R. (1979): "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: Jardín Umbrío", en J. O. Jiménez (ed.) (1979), pp. 293-312.
- RUBIA BARCIA, José (1960): "A Sinoptic View of his Life and Works", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 3-32.
- (1983): Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón del Valle Inclán y Montenegro, La Coruña, Do Castro.
- RUIZ FERNANDEZ, Ciriaco (1981): El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1987): "Significado y función del símil en la Sonata de Otoño", en G. Carnero (ed.) (1987), pp. 455-464.
- SALPER DE TORTELLA, Roberta (1968a): "Creation of a Fictional World (Valle-Inclán and the European Novel)", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 109-130.
- (1968b): "Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín (Sonata de invierno y El Marqués de Bradomín)", en A.

Zahareas (ed.) (1968), pp. 230-240.

SANZ CUADRADO, María Antonia (1946), "Flor de Santidad y Aromas de leyenda: Estudio comparativo", Cuadernos de Literatura Contemporánea, 18, pp. 503-558.

SARRAILH, Michèle (1981): "Un nuevo enfoque de Tirano Banderas", BRAE, 61, pp. 53-121.

SCHIAVO, Leda (1980): Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer "El Ruedo Ibérico", Madrid, Castalia.

---- (1988): "La 'barbarie' de las Comedias Bárbaras", en A. Loureiro (ed.) (1987), pp. 191-203.

---- (1989): "Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 55-61.

SEGURA COVARSI, E. (1956): "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)", en R. Doménech (ed.) (1988), pp. 202-217.

SENABRE, Ricardo (1974): "Valle-Inclán: Tirano Banderas", en CT2, pp. 137-154.

SOBEJANO, Gonzalo (1967): Nietzsche en España, Madrid, Gredos.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1988): "El léxico en Valle-Inclán: estado de la investigación", en J. M. García de la Torre (ed.) (1988), pp. 3-18.

---- (1989): "Valle-Inclán y las vanguardias literarias: la composición de Tirano Banderas como novela cubista", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 373-385.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana (1968): De "Sonata de Otoño" al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán, Londres, Tamesis Books.

---- (1974): El ocultismo en Valle-Inclán, Londres, Tamesis Books.

URRUTIA, Jorge (1987): "Estructura, significación y sentido de Sonata de Otoño", en PhHHMA, 4, pp. 451-458.

VARELA, José Luis (1967): "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán", en J. L. Varela, La transfiguración literaria, Madrid, Prensa Española, pp. 211-255.

VILLANUEVA, Darío (1978): "La media noche, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de técnica narrativa", en HJCB, pp. 1031-1054.

---- (1989): "Valle-Inclán, renovador de la novela", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 2, pp. 35-50.

- YNDURÁIN, Domingo (1989): "Sonatas y Esperpento", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 51-54.
- YNDURÁIN, Francisco (1966a): "El ruedo ibérico, de Valle-Inclán", en F. Ynduráin (1969), pp. 126-135.
- (1966b): "Imaginería en El ruedo ibérico de Valle-Inclán", en F. Ynduráin (1969), pp. 136-169.
- (1966c): "Valle-Inclán y Galdós: un estudio de imágenes", en F. Ynduráin (1969), pp. 170-184.
- (1969): Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria), Madrid, Gredos.
- ZAHAREAS, Anthony N. (1966): "The Esperpento and Aesthetics of Commitment", MLN, 81:2, pp.159-173.
- (ed.) (1968): Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works, Nueva York, Las Américas.
- ZAHAREAS, Anthony N. y GILLESPIE, Gerald (1968): "Observations on the form and Tradition of the Novella (Toward a New appraisal of Valle-Inclán's Tales", en A. Zahareas (ed.) (1968), pp. 277-280.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1951): Las "Sonatas" de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista, Madrid, Gredos, 1966².
- ZAVALA, Iris M. (1988a): "Práctica semiótica en Valle-Inclán", NRFH, 36:1, pp. 417-431.
- (1988b): "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán", en C. L. Barbeito (ed.) (1988), pp. 153-167.
- (1989): "La poética de Valle-Inclán: la entonación como práctica textual", en J. A. Hormigón (ed.) (1989), 1, pp. 233-246.
- (1990): La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán, Madrid, Orígenes.

2. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- ADAM, Jean-Michel (1982): "The Macro-Structure of the Conventional Narrative", Poetics Today, 3:4, pp. 135-168.
- ADAM, Jean-Michel y PETITJEAN, André (1989): Le texte descriptif, París, Nathan.
- ADRIAENS, Mark (1980): "Isotopic Organization and Narrative Grammar", PTL, 4, pp. 501-544.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1967): Teoría da literatura, Coimbra, Almedina, 1986⁷.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1967): "El artículo en español", en E. Alarcos (1970), pp. 223-234.
- (1968a): "Verbo transitivo, verbo intransitivo y estructura del predicado", en E. Alarcos (1970), pp. 148-162.
- (1968b): "'Un', el número y los indefinidos", en E. Alarcos (1970), pp. 275-286.
- (1969): "Aditamento, adverbio y cuestiones conexas", en E. Alarcos (1970), pp. 307-341.
- (1970): Estudios de gramática funcional, Madrid, Gredos, 1980².
- (1972): "Grupos nominales con /de/ en español", en E. Alarcos (1970), pp. 249-259.
- (1976a): "Los demostrativos en español", en E. Alarcos (1970), pp. 287-306.
- (1976b): Ensayos y Estudios Literarios, Gijón, Júcar.
- ALAZRAQUI, Jaime (1968): La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas.-Estilo, Madrid, Gredos, 1983⁵.
- ALBANO LEONI, F. Y PIGLIASCO, M. Rosaria (eds.) (1979): Retorica e Scienze del Linguaggio., Roma, Bulzoni.
- ALCINA FRANCH, Juan y BLECUA, José Manuel (1975): Gramática española, Barcelona, Ariel.
- ALEMANY BOLUFER, José (1917-19): "De la derivación y composición de las palabras en la lengua castellana", BRAE, 4, pp. 564-597; 5, pp. 70-88, 169-191, 333-349, 469-491 y 648-667; 6, pp. 261-281, 421-440 y 625-649.
- ALONSO, Amado (1933): "Estilística y gramática del artículo en español", en A. Alonso (1954), pp. 125-160.

- (1954): Estudios lingüísticos. Temas Españoles, Madrid, Gredos, 1967³.
- ALONSO, Dámaso (1944): "Versos plurimembres y poemas correlativos (Capítulo para la estilística del Siglo de Oro)", RBAM, 13, pp. 89-191.
- (1950): Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1966⁵.
- (1955): Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1970³.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1951): Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro), Madrid, Gredos, 1970⁴.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Ángeles (1986): El artículo como entidad funcional en el español de hoy, Madrid, Gredos.
- ARIZA, Manuel (1978): "Contribución al estudio del orden de palabras en español", AEF, 1, pp. 11-42.
- ARRIVÉ, Michel (1973): "Pour une théorie des textes poly-isotopiques", Langages, 31, pp. 53-63.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1983): Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor.
- BAJTÍN, Mijaíl (1963): La poétique de Dostoïevsky, París, Seuil.
- (1975): Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard.
- (1979): Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI.
- BAL, Mieke (1977): Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología), Madrid, Cátedra, 1983.
- (1981a): "Notes on Narrative Embedding", Poetics Today, 2:2, pp. 41-59.
- (1981b): "The Laughing Mice or: On Focalization", Poetics Today, 2:2, pp. 202-210.
- BALAKIAN, Anna (1967): El movimiento simbolista. Juicio crítico, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BALBÍN, Rafael de (1954): "Sobre los factores estilísticos de la oración gramatical en castellano", BFUCH, 8, pp. 9-14.
- (1962): Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1975³.

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1952a): "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín", en M. Baquero Goyanes (1956), pp. 253-284.
- (1952b): "La prosa neomodernista de Gabriel Miró", en M. Baquero Goyanes (1956), pp. 173-253.
- (1956): Prosistas españoles contemporáneos: Alarcón, Leopoldo Alas, Gabriel Miró, Azorín, Madrid, Rialp.
- BARRENECHEA, Ana María (1974a): "Problemas semánticos de la coordinación", en A. M. Barrenechea et al. (1979), pp. 7-19.
- (1974b): "A propósito de la elipsis en la coordinación", en A. M. Barrenechea et al. (1979), pp. 21-37.
- BARRENECHEA, Ana María et al. (1979): Estudios lingüísticos y dialectológicos. Temas hispánicos, Buenos Aires, Hachette.
- BARTHES, Roland (1966): "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8, pp. 1-27.
- BARTOS, Lubomír (1978): "Notas a la clasificación del adjetivo", en EOEALL, 2, pp. 45-60.
- BEAVER, Joseph C. (1968): "A Grammar of Prosody", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 427-447.
- BECCARIA, Gian Luigi (1964): Ritmo e melodia nella prosa italiana. studi e ricerche sulla prosa d'arte, Florencia, Leo S. Olschik.
- (1975): L'Autonomia del Significante. Figure del ritmo e della Sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio, Turín, Giulio Einaudi.
- BELLERT, Irena (1970): "Una condizione della coerenza dei testi", en M-E. Conte (ed.) (1977), pp. 148-180.
- BELLO, Andrés (1847): Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, Gran Canaria, Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular, 1980.
- BEN-PORAT, Ziva (1976): "The poetics of Literary Allusion", PTL, 1:1, pp. 105-128.
- BENVENISTE, Émile (1966): Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI, 1988¹⁴.
- (1974): Problemas de lingüística general II, México, Siglo XXI, 1987⁸.

- BERISTÁIN, Helena (1985): Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa.
- BERNÁRDEZ, Enrique (1982): Introducción a la Lingüística del Texto, Madrid, Espasa-Calpe.
- (ed.) (1987): Lingüística del texto, Madrid, Arco-Libros.
- BERTINETTO, Pier Marco (1979): "'Come vi pare'. Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora", en F. Albano Leoni y M. R. Pigliasco (eds.) (1979), pp.131-170.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1972): "La coordinación en la frase nominal castellana", RSEL, 2:2, pp. 285-311.
- (1973): "La coordinación en la frase nominal castellana (II)", RSEL, 3:2, pp. 261-295.
- (1976): "Nuevas observaciones sobre la coordinación en la frase nominal", Verba, 3, pp. 91-100.
- BOLINGER, Dwight (1950): "The Comparison of Inequality in Spanish", Lg, 26:1, pp. 28-62.
- (1952): "Linear Modification", PMLA, 67:7, pp. 1117-1144.
- (1954): "Meaningful Word Order in Spanish", BIFUCh, 8, pp.45-56.
- BONHOMME, Marc (1987): "Un trope temporel méconnu: la métalepse", FrM, 55:1-2, pp. 84-104.
- (1988): Linguistique de la métonymie, Berna, Peter Lang.
- BOOTH, Wayne C. (1961): La retórica de la ficción, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- (1974): Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1986.
- BOSQUE, Ignacio (1982): "Más allá de la lexicalización", BRAE, 62, pp. 103-158.
- (1983a): "El complemento del adjetivo", LEA, 5:1, pp. 83-100.
- (1983b): "Clases de nombres comunes", SPhFLC, 1, pp. 75-87.
- (1987): "Constricciones morfológicas sobre la coordinación", LEA, 9:1, pp. 83-100.
- (1989a): Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias, Madrid, Síntesis.

- (1989b): "Clases de sujetos tácitos", en Philologica, 2, pp. 91-11.
- BOUSOÑO, Carlos (1952): Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 2 vols., 1985'.
- BOUVEROT, Danielle (1969): "Comparaison et métaphore", FrM, 37:2, pp. 132-147; 37:3, pp. 224-238; y 37:4, pp. 301-316.
- BREDIN, Hugh (1984): "Metonymy", Poetics Today, 5:1, pp. 45-58.
- BRIK, O. (1927): "Rythme et syntaxe", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 143-153.
- BRONZWAER, W. (1981): "Mieke Bal's Concept of Focalization: A Critical Note", Poetics Today, 2:2, pp. 193-201.
- BROOKE-ROSE, Christine (1958): A Grammar of Metaphor, Londres, Secker & Warburg.
- BROWNE, Robert M. (1971): "Typologie des signes littéraires", Poétique, 7, pp. 334-353.
- BÜHLER, Karl (1934): Teoría del lenguaje, Madrid, Alianza, 1979.
- CANELLADA, María Josefa (1972): "Sobre el ritmo en la prosa enunciativa de Azorín", BRAE, 52, pp. 45-77.
- CANELLADA, María Josefa y KUHLMANN MADSEN, John (1987): Pronunciación del español, Madrid, Castalia.
- CANO AGUILAR, Rafael (1981): Estructuras sintácticas transitivas en el español actual, Madrid, Gredos.
- CLERICO, Geneviève (1979): Rhétorique et syntaxe: Une "figure chimérique": L'énallage", HEL, 1:2, pp. 3-25.
- COHEN, Jean (1966): Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1984.
- (1968): "La comparaison poétique: Essai de systématique", Langages, 12, pp. 43-51.
- (1970): "Théorie de la figure", en T. Todorov et al. (1979), pp. 84-127.
- (1979): El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad, Madrid, Gredos, 1982.
- CONTE, Maria-Elisabeth (1977): "Introduzione", en M-E. Conte (ed.) (1977), pp. 11-50.
- (ed.) (1977): La linguistica testuale, Milán, Feltrinelli.

- CONTINI, Gianfranco (1965): "Dante et la mémoire poétique", Poétique, 27, 1976, pp. 297-316.
- CONTRERAS, Heles (1978): El orden de palabras en español, Madrid, Cátedra, 1983².
- COSERIU, Eugenio (1955): "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar", en E. Coseriu (1962), pp. 282-322.
- (1962): Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios), Madrid, Gredos, 1973³.
- (1964): "Para una semántica diacrónica estructural", en E. Coseriu (1977), pp. 11-86.
- (1966): "Introducción al estudio estructural del léxico", en E. Coseriu (1977), pp. 87-142.
- (1967): "Las solidaridades léxicas", en E. Coseriu (1977), pp. 143-161.
- (1976): "El estudio funcional del vocabulario (compendio de lexemática)", en E. Coseriu (1978b), pp. 206-238.
- (1977): Principios de semántica estructural, Madrid, Gredos, 1981².
- (1978a): El hombre y su lenguaje, Madrid, Gredos.
- (1978b): Gramática, semántica, Universales (estudios de Lingüística funcional), Madrid, Gredos.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1972): La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo, Granada, Universidad de Granada.
- CULLER, Jonathan (1975): La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama, 1978.
- CHATMAN, Seymour (1980): Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- (ed.) (1971): Literary Style: A Symposium, Londres-Nueva York, Oxford University Press.
- DAMAMME, Béatrice (1981): "Réflexions sur le rôle des démarcateurs de coordinations dans les énumérations littéraires", FrM, 49:1, pp. 20-35.
- DANON BOILEAU, Laurent (1982): Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque, París, Klincksieck.
- DEGUY, Michel (1974): "Figure du rythme, rythme des figures", LFr, 23, pp. 24-40.

DELAS, Daniel (1978): "La grammaire générative rencontre la figure", Langages, 51, pp. 65-104.

DELOMIER, D. (1980): "La place de l'adjectif. Bilan des points de vue et théories du XX^e siècle", CL, 37, pp. 5-24.

DEMONTE, Violeta (1982): "El falso problema de la posición del adjetivo: dos análisis semánticos", BRAE, 62, pp. 453-485.

DÍEZ BORQUE, José María (ed.) (1985): Métodos de estudio de la obra literaria, Madrid, Taurus.

DIJK, Teun van (1972a): Some Aspects of Text Grammars, La Haya, Mouton.

---- (1972b): "Aspectos de una teoría generativa del texto literario", en A. J. Greimas (ed.) (1972), pp. 107-140.

---- (1973): "Nota sulle macrostrutture linguistiche", en M-E. Conte (ed.) (1977), pp. 181-194.

---- (1977): Texto y contexto. Semántica y Pragmática del discurso, Madrid, Cátedra, 1988.

---- (1978a): Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso, México, Siglo XXI, 1988.

---- (1978b): la ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario, Barcelona, Paidós, 1983.

---- (ed.) (1976): Pragmatics of Language and Literature, Amsterdam, North-Holland.

---- (ed.) (1979): Studies in the Pragmatics of Discourse, La Haya, Mouton.

---- (ed.) (1985a): Discourse and Literature, Amsterdam, John Benjamins.

---- (ed.) (1985b): Handbook of Discourse Analysis, Londres, Academic Press, 4 vols.

DIK, Simon C. (1968): Coordination. Its implications for the theory of general linguistics, Amsterdam, North-Holland.

DILLON, George L. (1976): "Literary Transformations and Poetic Word Order", Poetics, 5, pp. 1-22.

D'INTRONO, Francesco (1979): Sintaxis transformacional del español, Madrid, Cátedra.

DOLEZEL, Lubomír (1966): "Vers la stylistique structurale", TLP, 1, pp. 257-266.

---- (1972): "From motifemes to motifs", Poetics, 4, pp. 55-90.

---- (1976): "Narrative Semantics", PTL, 1, pp. 129-151.

---- (1985): "Pour une typologie des mondes fictionnels",

- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Salvador (1937): "Como si + subjuntivo", en S. Fernández Ramírez (1986), pp. 523-530.
- (1951): Gramática española I: los sonidos, el nombre, el pronombre, ed. preparada por José Polo, Madrid, Arco-Libro, 1985-87, 3 vol.
- (1986a): Gramática española IV: El verbo y la oración, ordenado y completado por Ignacio Bosque, Madrid, Arco-Libro.
- (1986b): La derivación nominal, ordenado, anotado y dispuesto para la imprenta por Ignacio Bosque, Madrid, anejo 60 del BRAE.
- FISH, Stanley E. (1973): "What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?", en D. C. Freeman (ed.) (1981), pp. 53-78.
- FOWLER, Roger (1966): "'Prose Rhythm' and Metre", en R. Fowler (ed.) (1966), pp. 82-99.
- (1977): Linguistics and the Novel, Londres-Nueva York, Routledge, 1989⁵.
- (1988): La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística, Alcoy, Marfil, 1988.
- (ed.) (1966): Essays on Style and Language. Linguistics and Critical Approaches to Literary Style, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1970.
- FREDERIC, Madeleine (1985): La répétition. Étude linguistique et rhétorique, Tubinga, Max Niemeyer Verlag.
- FREEMAN, Donald C. (ed.) (1970): Linguistics and Literary Style, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- (ed.) (1981): Essays in modern stylistics, Londres-Nueva York, Methuen.
- FRIEDMAN, Norman (1955): "Point of view in fiction: the Development of a critical concept", PMLA, 77, pp. 1160-1184.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): Significado actual del formalismo ruso, Barcelona, Planeta.
- (1977): Formación de la Teoría Literaria Moderna. 1. La tónica horaciana en Europa, Madrid, Cuspa.
- (1978a): "Lingüística del texto y texto lírico", en J. Petőfi y A. García Berrio (1979), pp. 309-366.

- (1978b): "Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles del "carpe diem")", en J. Petöfi y A. García Berrio (1979), pp. 367-430.
- (1979a): "Lingüística, Literaridad/Poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", 1616, 2, pp. 125-170.
- (1979b): "Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual", en J. Petöfi y A. García Berrio (1979), pp. 243-264.
- (1979c): "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico", RFE, 60, pp. 23-147.
- (1980): Formación de la Teoría Literaria moderna. 2. Teoría Poética del Siglo de Oro, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1983): "Mas allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica", en P. Aullón de Haro (ed.) (1983), pp. 347-387.
- (1984): "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una retórica general)", ELUA, 2, pp. 7-59.
- (1985): "Sociocrítica y formalismo a la luz de las tipologías textuales", Homenaje a José María Maravall, Madrid, CIS, 2, pp. 117-128.
- (1988): Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales, Madrid, Taurus.
- (1989): Teoría de la literatura (La construcción del significado poético), Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y ALBALADEJO, Tomás (1983): "Estructura composicional. Macroestructuras", ELUA, 1, pp. 127-180.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ, María Teresa (1988a): La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis.
- (1988b): Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1981): Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León (1979), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1978): "Todavía sobre las funciones externas del lenguaje", RSEL, 8:2, pp. 461-480.

- GECKELER, Horst (1971): Semántica estructural y teoría del campo léxico, Madrid, Gredos, 1976.
- GEERTS, Walter (1979): "In margine alla sintassi della metafora", en F. Albano Leoni y M. R. Pigliasco (eds.) (1979), pp. 112-124.
- GENETTE, Gérard (1966): Figures, París, Seuil, 1976.
- (1969): Figures II, París, Seuil, 1979.
- (1972): Figures III, París, Seuil.
- (1982): Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989.
- (1983): Nouveau discours du récit, París, Seuil.
- GILI GAYA, Samuel (1938): "Observaciones sobre el ritmo en la prosa española", Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura, 3, Valencia-Barcelona, pp. 59-63.
- (1943): Curso superior de sintaxis española, Barcelona, Bibliograf, 1969⁹.
- GONZALEZ CALVO, José Manuel (1979): La prosa de Ramón Pérez de Ayala, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1975): Gramática de la poesía, Barcelona, Planeta Universidad.
- GOYET, Francis (1987): "Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited)", Poétique, 71, pp. 313-320.
- GREIMAS, A. J. (1966): Semántica estructural, Madrid, Gredos.
- (1970): En torno al sentido. Ensayos semióticos, Madrid, Fragua, 1973.
- (1972): "Hacia una teoría del discurso poético", en A. J. Greimas (ed.) (1972), pp. 9-34.
- (1976): La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant, Barcelona, Paidós, 1983.
- (1983): Du Sens II (Essais sémiotiques), París, Seuil.
- (ed.) (1972): Ensayos de semiótica poética, Barcelona, Planeta.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J. (1979): Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1982.
- GRUPO M (1970): Retórica general, Barcelona, Paidós, 1987.

- (1977): Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire, París, Seuil, 1990.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1954): Lengua y estilo de Eça de Queiroz, Coimbra, Acta Universitaria Cogimbrensis.
- GUILLÉN, Claudio (1985): Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1978): "Grupos sintagmáticos N de N: Sintaxis y Semántica", en EOEALL, 3, pp. 133-159.
- (1986): Variaciones sobre la atribución, León, Universidad de León.
- (1989): Introducción a la Semántica Funcional, Madrid, Síntesis.
- HADLICH, Roger L. (1971): Gramática transformativa del español, Madrid, Gredos, 1973.
- HALLIDAY, M. A. K. (1964a): "Descriptive Linguistics in Literary Studies", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 57-72.
- (1964b): "The Linguistic Study of Literary Texts", en Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics, La Haya, Mouton, pp. 302-307.
- (1971): "Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors", en S. Chatman (ed.) (1971), pp. 330-368.
- HALLIDAY, M. A. K. y HASAN, Ruqayah (1976): Cohesion in English, Londres, Longman.
- HAMON, Philippe (1972): "Qu'est-ce qu'une description?", Poétique, 12, pp. 465-485.
- (1981): Introduction à l'analyse du descriptif, París, Hachette.
- HENRY, Albert (1971): Métonymie et métaphore, París, Klincksieck.
- HJELMSLEV, Louis (1959): Ensayos lingüísticos, Madrid, Gredos.
- HRUSHOVSKI, Benjamin (1980): "The Meaning of Sound Patterns in Poetry. An Interaction Theory", Poetics Today, 2:1a, pp. 39-56.
- HUIDOBRO, Emilio (1957): "El ritmo latino en la poesía española", BRAE, 37, pp. 419-468.

---- (1958): "El ritmo latino en la poesía española (cont.)", BRAE, 38, pp. 93-116, 265-291 y 435-449.

---- (1960): "El ritmo latino en la poesía española (conclusión)", BRAE, 40, pp. 87-133 y 265-321.

IVANOV, V. V. (1977): "Significato delle idee di M. M. Bachtin sul segno, l'atto di parola e il dialogo per la Semiotica contemporanea", en V. V. Ivanov et al. (1977), pp. 67-103.

IVANOV, V.V. et al. (1977): Michail Bachtin: Semiotica, teoria della letteratura e marxismo, Bari, Dedalo Libri.

JAKOBSON, Roman (1921): "Du réalisme artistique", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 98-108.

---- (1928): "Problèmes des études littéraires et linguistiques", en R. Jakobson (1973), pp. 56-58.

---- (1933-34): "Qu'est-ce que la poésie?", en R. Jakobson (1973), pp. 113-126.

---- (1956): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en R. Jakobson y M. Halle (1956), pp. 97-143.

---- (1960): "Lingüística y Poética", en R. Jakobson (1963), pp. 347-395.

---- (1963): Ensayos de lingüística general, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

---- (1966), "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes", en R. Jakobson (1973), pp. 219-233.

---- (1968): "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie", en R. Jakobson (1973), pp. 219-233.

---- (1970): "Structures linguistiques subliminaires en poésie", en R. Jakobson (1973), pp. 280-292.

---- (1971): "La dominante", en R. Jakobson (1973), pp. 145-151.

---- (1973): Questions de Poétique, París, Seuil.

---- (1976): "On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry", Poetics Today, 2:1a (1980), pp. 87-96.

JAKOBSON, Roman y HALLE, Morris (1956): Fundamentos del lenguaje, Madrid, Ayuso, 1973².

- JENNY, Laurent (1976): "La stratégie de la forme", Poétique, 27, pp. 313-320.
- JIMÉNEZ JULIÁ, Tomás (1984): "La llamada 'coordinación negativa' en español", Verba, 11, pp. 213-243.
- (1986a): "Disyunción exclusiva e inclusiva en español", Verba, 13, pp. 163-179.
- (1986b): Aproximación al estudio de las funciones informativas, Málaga, Ágora.
- (1987): "La construcción coordinativa en español", Verba, 14, pp. 271-345.
- KAHANE, Henry y René (1950): "The Position of the Actor Expression in Colloquial Mexican Spanish", Lg, 26: 2, pp. 236-263.
- KARTTUNEN, Lauri (1969): "Referenti testuali", en M-E. Conte (ed.) (1977), pp. 121-147.
- KAISER, Wolfgang (1958): "Qui raconte le roman?", Poétique, 4, 1970, pp. 498-510.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1977): La Connotación, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- (1980): La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- KIPARSKY, Paul (1973): "The role of linguistics in a theory of poetry", en D. C. Freeman (ed.) (1981), pp. 9-23.
- (1975): "Stress, syntax and meter", en D. C. Freeman (ed.) (1981), pp. 225-272.
- KLEIN-ANDREU, Flora (1983): "Grammar in Style: Spanish Adjective Placement", en F. Klein-Andreu (ed.), Discourse Perspective on Syntax, Nueva York, Academic Press, pp. 143-179.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1973): "Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire", FrM, 41, pp. 285-290.
- KOVACCI, Ofelia (1972a): "Acerca de la coordinación en español", en O. Kovacci (1986), pp. 49-88.
- (1972b): "Modificadores de modalidad", en O. Kovacci (1986), pp. 89-102.
- (1980): "Sobre los adverbios oracionales", en O. Kovacci (1986), pp. 163-178.

- (1986): Estudios de Gramática Española, Buenos Aires, Hachette.
- KRISTEVA, Julia (1966): Semiótica, Madrid, Fundamentos, 1981², 2 vols.
- LAFERRIERE, Daniel (1980): "The Teleology of Rhythm in Poetry: With Examples Primarily From the Russian Syllabotonic Meters", PTL, 4, pp. 411-450.
- LAGO, Jesús (1986): La acumulación de adjetivos calificativos en la frase nominal del francés contemporáneo, Santiago de Compostela, Anexo 26 de Verba.
- LAKOFF, George (1972): "Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts", CLS, 8, pp. 183-228.
- LAPESA, Rafael (1961a): "Sobre las construcciones con sola su figura, Castilla la gentil, y similares", Ibérica, 6, pp. 85-95.
- (1961b): "Del demostrativo al artículo", NREFH, 15, pp. 23-44.
- (1962): "Sobre las construcciones el diablo de toro, El bueno de Minaya, ¡Ay de mí!, ¡Pobre de Juan!, Por malos de pecados", Filología, 8, pp. 169-184.
- (1974): "El sustantivo sin actualizador en español", en Dos estudios sobre la actualización del sustantivo en español, Madrid, Boletín de la Comisión Permanente de Academias, 1976, pp. 14-31.
- (1975a): "La colocación del calificativo atributivo en español", Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970, Madrid, Castalia, pp. 329-345.
- (1975b): "Sintaxis del adjetivo calificativo no atributivo", en Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973, Buenos Aires, Emecé, pp. 171-199.
- (1978): "Sobre dos tipos de subordinación causal", en EOEAL, 3, pp. 173-205.
- LARIVAILLE, Paul (1974): "L'analyse (morpho)logique du récit", Poétique, 19, pp. 368-388.
- LAUSBERG, Heinrich (1960): Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 3 vols., 1966-1969.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1951): "La metáfora impresionista", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 223-231.
- (1953): Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1968³.

- (1971): "Función poética y verso libre", en F. Lázaro Carreter (1976a), pp. 51-62.
- (1973): "Lengua literaria frente a lengua común", en F. Lázaro Carreter (1976a), pp. 193-206.
- (1974): "Sobre el género literario", en F. Lázaro Carreter (1976a), pp. 113-120.
- (1975a): "¿Es poética la función poética?", en F. Lázaro Carreter (1976a), pp. 63-73.
- (1975b): "El problema del artículo en español", en F. Lázaro Carreter (1980), pp. 27-59.
- (1976a): Estudios de Poética (la obra en sí), Madrid, Taurus, 1985².
- (1976b): "La literatura como fenómeno comunicativo", en F. Lázaro Carreter (1980), pp. 173-192.
- (1976c): "El mensaje literal", en F. Lázaro Carreter (1980), pp. 149-171.
- (1980a): Estudios de lingüística, Barcelona, Crítica.
- (1980b): "Fray Luis de León: El cual camino quise yo abrir (El número en la prosa)", NRFH, 29, pp. 262-270.
- (1981a): "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", en V. García de la Concha (ed.) (1981), pp. 193-223.
- (1981b): "Quevedo o la invención por la palabra", BRAE, 61, pp. 23-41.
- (1984a): "Consideraciones sobre la historia de la lengua literaria", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 76-92.
- (1984b): "Aliteración y variantes aliterativas", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 232-245.
- (1984c): "El poema lírico como signo", en M. A. Garrido Gallardo et al. (1987), pp. 79-97.
- (1985): "La prosa del Quijote", en Lecciones cervantinas, Zaragoza, Caja de Ahorros, pp. 113-129.
- (1987): "El poeta y el lector", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 34-51.
- (1988a): "Entendimiento del poema", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 68-75.
- (1988b): "El poema como lenguaje", en F. Lázaro Carreter (1990), pp. 52-67.

---- (1990): De Poética y Poéticas, Madrid, Cátedra.

LECOINTRE, Claire (1979): "Figure ou chimere?", HEL, 1:2, pp. 27-37.

LEECH, Geoffrey N. (1965): "'This Bread I Break'. Language and Interpretation", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 119-128.

---- (1966): "Linguistics and the Figures of Rhetorics", en R. Fowler (ed.) (1966), pp. 135-156.

---- (1969): A Linguistic Guide to the English Poetry, Londres-Nueva York, Longman.

---- (1974): Semántica, Madrid, Alianza, 1977.

LEECH, Geoffrey N. y SHORT, Michael H. (1981): Style in fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose, Londres y Nueva York, Longman.

LE GUERN, Michel (1973): La metáfora y la metonimia, Madrid, Cátedra, 1985⁴.

LEKOMTSEV, Y. K. (1973): "Quelques fondements de la sémiotique générale", en Y. M. Lotman y B. A. Uspenski (eds.) (1976), pp. 236-242.

LEVIN, Samuel R. (1962): Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1983⁴.

---- (1963): "Deviation -Statistical and Determinate- in Poetic Language", Lingua, 12:3, pp. 276-290.

---- (1964): "Poetry and Grammaticalness", en Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics, La Haya, Mouton, pp. 308-315.

---- (1971): "The Conventions of Poetry", en S. Chatman (ed.) (1971), pp. 177-196.

---- (1979a): "On the Progress of Structural Poetics", Poetics, 8, pp. 513-515.

LEVINSON, Stephen (1983): Praemática, Barcelona, Teide, 1989.

LÓPEZ, María Luisa (1972): Problemas y métodos en el análisis de preposiciones, Madrid, Gredos.

LOTMAN, Yuri M. (1964): "Le 'Hors-Texte'. Les liaisons extratextuelles de l'oeuvre poétique", Change, 6, 1970, pp. 68-81.

---- (1967): "Tesi sull' "arte como sistema secundario di modellizzazione", en Y. M. Lotman y B. A. Uspenski (1975), pp. 1-27.

- (1970): Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1988.
- (1974): "Un modelo dinámico del sistema semiótico", en Y. Lotman et al. (1979), pp. 93-110.
- (1976): "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'", PTL, 1:2, pp. 339-356.
- (1979): "The Future for Structural Poetics", Poetics, 8, pp. 501-507.
- LOTMAN, Yuri et al. (1979): Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Yuri y USPENSKIJ, Boris (1975): Semiotica e Cultura, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi.
- (eds.) (1976): École de Tartu: Travaux sur les systèmes de signes, Bruselas, Complexe.
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo (1982): Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, Madrid, Cátedra, 1986².
- LUJÁN, Marta (1980): Sintaxis y semántica del adjetivo, Madrid, Cátedra.
- LYONS, John (1975): "Deixis as the source of reference", en E. L. Keenan (ed.), Formal Semantics of Natural Language, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 61-83.
- (1977): Semántica, Barcelona, Teide, 1980.
- (1981): Lenguaje, significado y contexto, Barcelona, Paidós, 1983.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986): Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel.
- MARÍN, Diego (1976): "El orden de los adjetivos múltiples en español", BRAE, 66, pp. 283-297.
- MARTINET, André (1967): "Connotations, Poésie et Culture", en THRJ, 2, pp. 1288-1294.
- MARTÍNEZ, José Antonio (1975a): Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (1975b): "Repetición de sonidos y poesía", AO, 26, pp. 71-102.
- (1981-82): "acerca de la transposición y el aditamento sin preposición", AO, 31-32, pp. 493-512.

- (1985): "Las construcciones apositivas en español", PhHHMA, 2, pp. 453-467.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1976): "Estructuras binarias engendradas por la conjunción y en la prosa de Gabriel Miró", AO, 26, pp. 43-79.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Hortensia (1986): El suplemento en español, Madrid, Gredos.
- MATHIEU, Michel (1974): "Les acteurs du récit", Poétique, 19, pp. 357-367.
- (1977): "Analyse du récit", Poétique, 30, pp. 226-259.
- MAYORAL, José Antonio (1982): "Creatividad léxica y lengua literaria: las formaciones adverbiales en -mente", Dicenda, 1, pp. 35-53.
- (1983): "Creatividad léxica y lengua poética", en SPhFLC, 1, pp. 379-390.
- (1985): "Creatividad léxica y lengua poética: algunos ejemplos de motivación contextual en formaciones léxicas prefijadas", PhHHMA, 2, pp. 495-506.
- (1989): "Sobre 'estructuras especulares' en el discurso en verso", en Philologica, 2, pp. 195-209.
- MEDEROS MARTÍN, Humberto (1988): Procedimientos de cohesión en el español actual, Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- MEDVEDEV, P. M. [BAJTIN, Mijaíl] (1928): The Formal Method in Literary Scholarship, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- MEYER, Bernard (1988): "Métonymies et métaphores adjectivales", FM, 56:3/4, pp. 193-213.
- MEYER, Herman (1968): The Poetics of Quotation in the European Novel, Princeton, Princeton University Press.
- MIGNOLO, Walter (1978): Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica.
- (1986): Teoría del texto e interpretación de textos, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MILIC, Louis T. (1967): "Connectives in Swift's Prose Style", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 243-257.
- MILNER, Jean Claude (1978): De la syntaxe à l'interprétation, París, Seuil.

- MOLINO, Jean (1971): "La Connotation", La Linguistique, 7:1, pp. 1-30.
- (1981): "Sur le parallélisme morpho-syntaxique", LFr, 49, pp. 77-91.
- MOLINO, Jean; SOUBLIN, Françoise y TAMINE, Joëlle (1979): "Présentation: Problèmes de la métaphore", Langages, 54, pp. 5-40.
- MUKAROVSKY, Jan (1932): "Lenguaje standard y lenguaje poético", en J. Mukarovsky (1977), pp. 314-333.
- (1934): "La phonologie et la poétique", TCLP, 4, pp. 278-288.
- (1936a): "El arte como hecho semiológico", en J. Mukarovsky (1977), pp. 35-43.
- (1936b): "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en J. Mukarovsky (1977), pp. 44-121.
- (1938): "Denominación poética y función estética de la lengua", en J. Mukarovsky (1977), pp. 195-200.
- (1942): "El lugar de la función estética entre las demás funciones", en J. Mukarovsky (1977), pp. 122-138.
- (1948): "La obra poética como conjunto de valores", en J. Mukarovsky (1977), pp. 187-194.
- (1977): Escritos de estética y semiótica del arte, ed. de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili.
- MURAT, Michel (1981): "La métaphore verbale: une mise au point", TLL, 19:1, pp. 327-346.
- NASTA, M. (1970): "La matrice générative de rythmes et les structures verbales de la phrase poématique", en Actes du Xe Congrès International des Linguistes (Bucarest, 1967), Bucarest, Académie de la République Socialiste de Roumanie, 3, pp. 17-26.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1944): Manual de Pronunciación Española, México, Málaga³.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1963): Ser y estar. El sistema atributivo del español, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1986³.
- NOVAIS PAIVA, Maria Helena de (1961): Contribuição para uma estilística da ironia, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.

- OHMANN, Richard (1962): "Modes of Order", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 209-242.
- (1964): "Generative Grammars and the Concept of Literary Style", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 258-278.
- (1971): "Speech, Action, and Style", en S. Chatman (ed.) (1971), pp. 241-259.
- PADUCEVA, E. V. (1970): "Anaphoric Relations and their Manifestation in the Text", en Actes du X^e Congrès International des Linguistes, 2, Bucarest, Academia Rumana, pp. 693-698.
- PALKOVA, Zdena y PALEK, Bohumil (1977): "Functional Sentence Perspective and Textlinguistics", en W. U. Dressler (ed.), Current Trends in Textlinguistics, Berlín, De Grauter, pp. 212-227.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976): Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna, Barcelona, Planeta.
- PASINI, Gian Franco (1968): "Lo studio delle metafore", LeS, 3, pp. 71-89.
- (1972): "Dalla comparazione alla metafora", LeS, 7:3, pp. 441-469.
- PAULA POMBAR, María Nieves (1983): Contribución al estudio de la aposición en español actual, Santiago de Compostela, Anexo 20 de Verba.
- PAVEL, Thomas G. (1985): "Literary Narratives", en T. van Dijk (ed.) (1985a), pp. 86-103.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (1988): Perspectivas de análisis para el estudio del adjetivo calificativo en español, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PÉREZ, Alberto Julián (1986): Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura, Madrid, Gredos.
- PETÖFI, Janos S. (ed.) (1979): Text vs. Sentence. Basic Questions of TextLinguistics, Hamburgo, Helmut Buske.
- PETÖFI, Janos S. y GARCÍA BERRIO, Antonio (1979): Lingüística del texto y Crítica Literaria, Madrid, Alberto-Corazón-Comunicación.
- POLIVANOV, Euguéni (1970): "Le principe phonétique commun à toute technique poétique", Change, 6, pp. 32-50.

- PONZIO, Augusto (1977): "Semiotica e studio delle ideologie in Michail Bachtin", en V. V. Ivanov et al. (1977), pp. 7-66.
- (1984): "Altérité et écriture chez Bakhtine", RRL, 29:4, 347-354.
- POPESCU, Iulian (1987): "Le rythme du discours", Ars Semeiotica, 10:3/4, pp 245-269.
- POUILLON, Jean (1946): Tiempo y novela, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988a): Del Formalismo a la Neorretórica, Madrid, Taurus.
- (1988b): Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra.
- PRINCE, Gérald (1982): Narratology: The Form and Functioning of Narrative, Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton.
- RASTIER, François (1972): "Sistemática de las isotopías", en A. J. Greimas (ed.) (1972), pp. 107-140.
- (1986): "Principes et conditions de la sémantique componentielle", en RAJG, 1, pp. 505-527.
- (1987): Sémantique interprétative, París, PUF.
- RAE (1931): Gramática de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1973): Esbozo de una nueva gramática de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1984): Diccionario de la lengua española, 2 vol., Madrid, Espasa-Calpe²⁰.
- REY-DEBOVE, Josette (1978): "Le sens de la tautologie", FrM, 46:4, pp. 318-322.
- REYES, Graciela (1985a): Polifonía textual, Madrid, Gredos.
- (1985b): "Orden de palabras y valor informativo en español", en PhHHMA, 2, pp. 567-588.
- RICOEUR, Paul (1975): La metáfora viva, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- (1983): Tiempo y relato I, Madrid, Cristiandad, 1987.
- (1984): Tiempo y relato II, Madrid, Cristiandad, 1987.
- (1986): Temps et récit III, París, Seuil.

- RIFFATERRE, Michael (1960a): "Criterios para el análisis del estilo", en M. Riffaterre (1971), pp. 35-77.
- (1960b): "El contexto estilístico", en M. Riffaterre (1971), pp. 79-114.
- (1960c): "La función estilística", en M. Riffaterre (1971), pp. 175-190.
- (1961a): "Problemas de análisis del estilo literario", en M. Riffaterre (1971), pp. 115-135.
- (1961b): "Hacia la definición lingüística del estilo", en M. Riffaterre (1971), pp. 137-174.
- (1964a): "Función del cliché en la prosa literaria", en M. Riffaterre (1971), pp. 193-217.
- (1964b): "El estudio estilístico de las formas literarias convencionales", en M. Riffaterre (1971), pp. 219-244.
- (1970): "Le poème comme représentation", Poétique, 4, pp. 401-418.
- (1971): Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- (1977a): "Semantic Overdetermination in Poetry", PTL, 2, pp. 1-19.
- (1977b): La production du texte, París, Seuil.
- (1978): Sémiotique de la poésie, París, Seuil, 1983.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983): Narrative Fiction: Contemporary Poetics, Londres-Nueva York, Routledge.
- ROJO, Guillermo (1975): "Sobre la coordinación de adjetivos en la frase nominal y cuestiones conexas", Verba, 2, pp. 193-224.
- (1976): "Nuevas observaciones sobre la coordinación en la frase nominal", Verba, 3, pp. 101-125.
- (1978): Claúsulas y oraciones, Santiago de Compostela, Anexo de Verba 14.
- RUCK-TASMOWSKI, L. (1973): "Sujet-prédicat vs. thème-commentaire", ZRPh, 89, pp. 88-96.
- RUWET, Nicolas (1963): "L'analyse structurale de la poésie", en N. Ruwet (1972), pp. 151-175.

- (1968): "Limites de l'analyse linguistique en poétique", en N. Ruwet (1972), pp. 210-227.
- (1971): " 'Je te donne ces vers...': Esquisse d'analyse linguistique", Poétique, 7, pp. 388-401.
- (1972): Langage, musique, poésie, París, Seuil.
- (1975a): "Synecdoques et métonymies", Poétique, 23, 371-388.
- (1975b): "Parallélismes et déviations en poésie", en Langue, Discours. Société. Pour Émile Benveniste, París, Seuil, pp. 307-351.
- (1981): "Linguistique et poétique: Une brève introduction", FrM, 49:1, pp. 1-19.
- (1989): "Roman Jakobson: Linguistique et Poétique, vingt-cinq ans après", en M. Dominicy (ed.) (1989), pp. 11-30.
- SALVADOR, Gregorio (1964): "Análisis connotativo de un soneto de Unamuno", AO, 14, pp. 18-39.
- (1973): "Orillas del Duero, de Antonio Machado", en CTI, pp. 271-284.
- (1975): "El signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura", RSEL, 5:2, pp. 295-302.
- (1984): Semántica y lexicología del español. Estudios y lecciones, Madrid, Paraninfo.
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, Víctor (ed.) (1976): Estudios de gramática generativa, Barcelona, Labor.
- SAYCE, R. A. (1971): "The Style of Montaigne: Words-Pairs and Word-Groups", en S. Chatman (ed.) (1971), pp. 383-405.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1973): "Teoría del texto e pragmalinguística", en M-E. Conte (ed.) (1977), pp. 248-271.
- SCHRADER, Ludwig (1969): Sensación y sinestesia, Madrid, Gredos, 1975.
- SCIARONE, Bondi (1967): "Sur la place de l'adjectif en français moderne", ZRPh, 83:5/6, pp. 583-598.
- SEGRE, Cesare (1976): "Análisis del relato, lógica narrativa y tiempo", en Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta.
- (1979): Semiótica Filológica (Texto y modelos culturales), Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

- (1985a): Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica.
- (1985b): "A modo de conclusión: Hacia una semiótica integradora", en J. M. Díez Borque (ed.) (1985), pp. 655-681.
- (1986): "Les isotopies de Laure", en RAJG, 2, pp. 811-826.
- SENABRE, Ricardo (1964): Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Salamanca, Acta Salmanticensia.
- (1978): "Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda", en R. Senabre (1988), pp. 127-146.
- (1988): Escritores de Extremadura, Badajoz, Excma. Diputación de Badajoz.
- SHAPIRO, Michael (1976): Assymetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry, Amsterdam, North-Holland.
- SIMÓN, César (1979): "El problema de la colocación del adjetivo en castellano: Revisión crítica del estado de la cuestión", Cuadernos de Filología, 2:1, pp. 183-198.
- SKLOVSKI, Victor (1925): "L'art comme procédé", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 76-97.
- (1929a): Sur la théorie de la prose, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973.
- (1929b): "La construction de la nouvelle et du roman", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 170-196.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1968): Poetic Closure. A Study of How Poems End, Chicago-Londres, University of Chicago Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1955): El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970².
- SOUBLIN, Françoise (1971): "Sur une règle rhétorique d'effacement", LFr, 11, pp. 102-109.
- SOUBLIN, Françoise y TAMINE, Joëlle (1973): "Métaphores et cadres syntaxiques: la juxtaposition", 41:3, pp. 240-255.
- (1975): "Le paramètre syntaxique dans l'analyse des métaphores", Poetics, 4, pp. 311-338.
- SPITZER, Leo (1955): Lingüística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1961².

- STATI, S. (1973): "Les traits sémantiques de l'adjectif", CL, 23, pp. 51-61.
- STIEHM, Bruce G. (1975): "Spanish Word Order in Non-Sentence Constructions", Lq, 51:1, pp. 49-88.
- STRELKA, J. (ed.) (1971): Patterns of Literary Style, The Pennsylvania State University Press.
- TABOADA, Manuel (1978): "Relaciones sintácticas en el interior de la frase nominal: la aposición", Verba, 5, pp. 315-340.
- TACCA, Óscar (1973): Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1978².
- TAMBA-METZ, Irène (1975): "Système de l'identification métaphorique dans la construction appositive", FrM, 43:3, pp. 234-255.
- (1980): "Sur quelques propriétés de l'adjectif de relation", TLL, 18:1, pp. 119-132.
- (1981): Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative, Paris, PUF.
- TAMINE, Joëlle (1976): "L'interprétation des métaphores en 'de': Le feu de l'amour", LFr, 30, pp. 34-43.
- (1979): "Métaphore et syntaxe", Langages, 54, pp. 65-81.
- TATO G.-ESPADA, Juan Luis (1975): Semántica de la metáfora (Estudio introductorio), Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- (1976): "Sobre la coordinación", en V. Sánchez de Zavala (ed.) (1976), pp. 255-276.
- TESNIÈRE, Lucien (1959): Éléments de Syntaxe Structurale, Paris, Klincksieck, 1966².
- THOMAS, Jacques (1970): "Syntagmes de type 'ce fripon de valet', 'le filet de sa mémoire', 'l'ennui de la plaine'", FrM, 38:3, pp. 293-306 y 38:4, pp. 412-439.
- THORNE, James Peter (1965): "Stylistics and Generative Grammars", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 182-196.
- TODOROV, Tzvetan (1966): "Les catégories du récit littéraire", Communications, 8, pp. 125-151.
- (1968): Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique, Paris, Seuil, 1973.

- (1970): "Synecdoques", en T. Todorov et al. (1979), pp. 7-26.
- (1971): Poétique de la prose, París, Seuil.
- (1981a): Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine, París, Seuil.
- (ed.) (1965): Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, París, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan et al. (1979): Sémantique de la poésie, París, Seuil.
- TOLSTOJ, N. I. y S. M. (1979): "Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos", en J. Lotman et al. (1979), pp. 195-198.
- TOMACHEVSKI, Boris (1925): Teoría de la literatura, Madrid, Akal, 1982.
- TYNIANOV, Juri (1924): "La notion de construction", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 114-119.
- (1929): "De l'évolution littéraire", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 120-137.
- TYNIANOV, Juri y JAKOBSON, Roman (1928): "Les problèmes des études littéraires", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 138-140.
- ULLMANN, Stephen (1957): Style in French Novel, Oxford, Basil Blackwell, 1964².
- (1962): Semántica, Madrid, Aguilar, 1986⁷.
- (1964): Lenguaje y estilo, Madrid, Aguilar, 1968.
- USPENSKIJ, Boris A. (1969): "Problemi semiotici dello stile alla luce della linguistica", en Y. M. Lotman y B. A. Uspenskij (1975), pp. 29-57.
- (1970): A Poetics of Composition (The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form), Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973.
- VAL ÁLVARO, José Francisco (1981): "Grupos nominales con /de/ en español moderno (complementos de cualidad)", LEA, 3, pp. 49-72.
- VALESIO, Paolo (1967): Strutture dell'allitterazione: Grammatica, Retorica e Folklore verbale, Bolonia, Zanichelli.
- VERMA, Shivendra K. (1976): "Topicalization as a Stylistic

Mechanism", Poetics, 5, pp. 23-33.

VIGH, Arpad (1975): "Comparaison et similitude", FrM, 43:5, pp. 214-233.

VILLANUEVA, Darío (1977): Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello.

VINOGRADOV, Victor V. (1923): "Des tâches de la stylistique", en Tz. Todorov (ed.) (1965), pp. 109-122.

WAUGH, Linda R. (1976): "The Semantics and Paradigmatics of Word Order", Lg, 52:1, pp. 82-107.

WEINRICH, Harald (1958): "Moneda y palabra. Investigaciones sobre un campo de imágenes", en H. Weinrich (1976b), pp. 350-368.

---- (1963): "Semántica de la metáfora atrevida", en H. Weinrich (1976b), pp. 375-403.

---- (1964a): Estructura y función de los tiempos en el lenguaje, Madrid, Gredos, 1974.

---- (1964b): "Metaphora Memoriae", en H. Weinrich (1976b), pp. 369-374.

---- (1967): "Semántica general de la metáfora", en H. Weinrich (1976b), pp. 404-418.

---- (1976a): "Polémica en torno a las metáforas", en H. Weinrich (1976b), pp. 419-438.

---- (1976b): Lenguaje en textos, Madrid, Gredos, 1981.

WELLEK, René y WARREN, Austin (1949): Teoría Literaria, Madrid, Gredos, 1966⁴.

WELLS, Rulon (1960): "Nominal and Verbal Style", en D. C. Freeman (ed.) (1970), pp. 297-306.

WILLIAMS, Joseph M. (1976): "Synaesthetic Adjectives: A Possible Law of Semantic Change", Lg, 52: 2, pp. 461-478.

YNDURÁIN, Domingo (1971): Análisis formal de la poesía de Espronceda, Madrid, Taurus.

YNDURÁIN, Francisco (1957): "De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón", en F. Ynduráin (1969), pp. 185-191.

---- (1972): "Notas sobre frases nominales", SHHRL, 1, pp. 609-618.

ZUMTHOR, Paul (1976): "Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique", Poétique, 27, pp. 317-337.